К. ПИГАРЕВ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



ОЧЕРКИ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

К. ПИГАРЕВ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1972

Работа является продолжением исследования «Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX в.)», вышедшего в 1966 г. Она развивает интересный и плодотворный опыт сравнительного изучения литературы и изобразительного искусства, в частности живописи. Значение национального пейзажа в творчестве Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Аксакова, Гоголя, Тургенева, Толстого; пейзажи Перова, Саврасова, Васильева, Шишкина, Левитана; пейзаж романтический и реалистический; открытия, сделанные в пейзаже литературой и живописью,— таковы основные аспекты книги.

$\frac{7-2-2}{72-302}$

Посвящаю
Памяти моей жены
Надежды Васильевны
Пигаревой

ОТ АВТОРА

Обобщающего исследования об эволюции пейзажа в русской литературе XIX в. у нас еще нет. Однако вопросы, связанные с изучением идейно-содержательной функции и художественных особенностей пейзажа в творчестве крупнейших русских писателей, издавна привлекали и продолжают привлекать к себе внимание литературоведов. Составить полную библиографию работ, в которых специально или попутно затрагивались бы эти вопросы, едва ли возможно. Ведь любой исследователь творчества того или иного писателя, обращавшегося к изображению природы, неизбежно должен касаться присущих ему принципов пейзажного мастерства [1]. Как бы ни были неравноценны существующие работы на эту тему, в них накоплен немалый запас конкретных наблюдений и зачастую сделан ряд верных выводов об искусстве пейзажа у отдельных писателей. Таким образом, созданы предпосылки для разработки целостной картины развития русского литературного пейзажа.

Изучение пейзажа в литературе обречено на неизбежную неполноту, если оно будет проводиться в отрыве от изучения пейзажа в изобразительном искусстве, поскольку и тут, и там находило выражение *художественное* восприятие природы. До сих пор, за исключением отрывочных замечаний, каких-либо попыток связать наблюдения над пейзажем в русской литературе с явлениями русской пейзажной живописи в нашем литературоведении предпринято не было.

Значительно более всесторонне изучены общие закономерности развития пейзажа в русском изобразительном искусстве.

[1] Ссылки на соответствующий материал будут даны в дальнейшем по ходу изложения. Библиографию основных работ, посвященных пейзажу в творчестве отдельных писателей, см. в конце книги.

Пейзажная живопись первой четверти XIX в., кончая Сильвестром Щедриным, исследуется в фундаментальном труде А. А. Федорова-Давыдова «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века» (М., «Искусство», 1953). Отсутствие подобной монографии о пейзаже позднейшего времени компенсируется двумя выпусками очерков Ф. С. Мальцевой «Мастера русского реалистического пейзажа», вып. 1 (М., изд-во Государственной Третьяковской галереи, 1952); вып. 2 (М., «Искусство», 1959; во втором выпуске дана библиография работ о русском пейзаже и об отдельных пейзажистах) и специальными главами в многотомной «Истории русского искусства», т. VIII, кн. 1 и 2, т. IX, кн. 1 (М., 1963—1965), позволяющими в известной последовательности воссоздать развитие пейзажной живописи в России XIX в. За последние двадцать лет вышли «персональные» монографии о русских пейзажистах — Лебедеве, Васильеве, Саврасове, Шишкине, Куинджи, Левитане, Рылове. Много тонких наблюдений о пейзаже в русском изобразительном искусстве содержится в посмертно изданной книге композитора Б. В. Асафьева «Русская живопись. Мысли и думы» (Л., «Искусство», 1966). В значительной степени на материале пейзажа построена книга О. А. Лясковской «Пленер в русской живописи XIX века» (М., «Искусство», 1966).

Пейзажу, воспроизведенному средствами искусства слова, и пейзажу, запечатленному кистью живописца, карандашом рисовальщика или резцом гравера, свойственна каждому своя специфика, что не исключает возможности типологических соотношений между ними, а порою и непосредственного воздействия друг на друга. Необходимо заметить, что в работах искусствоведов соответствующие сопоставления делаются гораздо чаще, чем в литературоведческих исследованиях, хотя они и не складываются в систему.

Основное отличие живописного или графического пейзажа от пейзажа литературного заключается в том, что первый представляет собой самостоятельный художественный жанр, равноправный жанру бытовому, историческому и портретному, тогда как второй обособленным жанром не является, входя в качестве составного элемента в произведения различных прозаических и стихотворных жанровых форм (роман, повесть, рассказ, поэму, лирическое стихотворение). Самостоятельное значение, приближающееся к пейзажу в изобразительном искусстве, могут приобретать лишь отдельные произведения так называемой «лирики природы».

В настоящей книге получила дальнейшую разработку тема, которой был посвящен один из очерков, вошедших в мою предыдущую книгу

«Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века)»,— «От «украшенной» природы к поэзии обыкновенного». В нем была сделана попытка проследить развитие пейзажа в литературе и живописи от условных образов природы в искусстве классицизма до появления национального реалистического пейзажа в творчестве Пушкина. Для настоящей работы пейзаж становится основной проблемой. Каждый из очерков должен показать с разных аспектов, какими путями осуществлялось формирование национального реалистического пейзажа в русской литературе и живописи. Следует при этом сразу же оговориться, что реальное понятие «русский национальный пейзаж» более объемно и многосторонне, чем то, которое сложилось в сознании художников слова и кисти, начиная со второй четверти XIX в.

Это понятие ограничивалось представлением о среднерусском и отчасти украинском пейзаже. Левитан открыл для русской живописи южный берег Крыма, но когда он, тоскуя в Ницце по «тающему снегу», весеннему разливу рек и распускающейся березке, писал: «Только в России может быть настоящий пейзажист» [2], то он имел в виду природу именно ее средней полосы.

Городской пейзаж по существу оставался вне понятия русского национального пейзажа, и его развитие шло несколько иным путем, главным образом смыкаясь с жанром.

В отличие от первой моей книги синхронный анализ литературного и изобразительного материала здесь далеко не всегда возможен, поскольку типологически родственные явления теперь нередко оказываются хронологически не совпадающими друг с другом. Определившись во второй половине 20-х годов XIX в., они продолжают развиваться на протяжении ряда последующих десятилетий, причем в создании художественного образа русской природы и через нее образа родины живопись долгое время отстает от литературы. Окончательное утверждение национального пейзажа в русской реалистической живописи происходит лишь в конце 60-х — начале 70-х годов.

На страницах этой книги нередко приходится сравнивать разномасштабные величины, ибо основную задачу очерков составляет не качественная оценка явлений литературы и изобразительного искусства, а выяснение единой логики художественного развития, сходства в подходе к

---

[2] См. письма к А. М. Васнецову от 9 апреля 1894 г. и к Н. В. Медынскому от 16 апреля 1894 г.— В книге: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., «Искусство», 1956, стр. 45, 46.

изображению природы. При этом установление однородных тенденций развития далеко не всегда позволяет говорить о непосредственном взаимопроникновении идей, образов и мотивов.

Следует также иметь в виду, что образы природы в литературном произведении могут и не складываться в целостный, зрительно воспринимаемый пейзаж. Ниже пойдет речь только о таком пейзаже, а не об отдельных пейзажных элементах в стихах и в прозе.

Функциональная роль пейзажа как в литературе, так и в изобразительном искусстве многообразна. В пейзаже художник может не только запечатлеть внешний облик природы, но и раскрыть ее жизнь, выразить волнующие человека думы и чувства, помочь ощутить дыхание исторической эпохи. В зависимости от того, что в художественном образе природы является преобладающим, пейзаж может быть эпическим, лирико-психологическим, социально направленным, пейзажем-жанром, пейзажем историческим, философским. Но прежде всего он должен быть проникнут одним чувством — чувством любви к родине. Только при таком условии он станет пейзажем подлинно национальным.

НУЖНО БРАТЬ САМОЕ ПРОСТОЕ, САМОЕ ОБЫЧНОЕ И В НЕМ НАХОДИТЬ КРАСОТУ.

И. И. ЛЕВИТАН

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА

1

В 1823 г. известный критик Орест Сомов, близкий в то время к кругам будущих декабристов, выступил в нескольких номерах журнала «Труды Вольного общества любителей российской словесности» с обширной статьей «О романтической поэзии». В ней впервые была выдвинута проблема русского национального пейзажа, являвшаяся составной частью общей проблемы национальной самобытности и национального своеобразия словесного искусства:

«Часто я слыхал суждения, что в России не может быть поэзии народной ... что природа нашего Отечества ровна и однообразна, не имеет ни тех блестящих прелестей, ни тех величественных ужасов, которыми отличается природа некоторых других стран, и потому наша природа не одушевляет поэтов ...». Эти упреки в однообразии Сомов считает неосновательными: «Где же она разнообразнее, как не в России? — спрашивает он.— Несколько зон опоясывают ее пространство, несколько климатов являются в ней, изменяя постепенно вид земли с ее произведениями. Взглянем на Север — и видим вечные льды, северные сияния; незаходимый день и нерассветающая ночь делят там годовые времена. Ближе к нам дикие скалы Финляндии, великолепные озера, реки и водопады. Окинем взором холодную Сибирь — там неисчерпаемые сокровища добываются из недр горных ... Обратимся на Юг — там видим необозримые, безлесные равнины, покрытые тучною травою и усеянные бесчисленными стадами. Очаровательная Таврида, с ее пленительными долинами и величественною горою, смотрящеюся в двух морях *, служит как бы отдохновением для взора, утомленного однообразным зрелищем гладкого, зеленого ковра и белых стад. Далее — грозный Кавказ возносится заоблачною стеною и оковывает взор и воображение дикими своими ужасами.

... Ежели перейдем к не столь резким отличиям мира физического ... и тут найдем еще обильную жатву для поэзии. Песнопевцы наши уже

* В ясную погоду с Чатырдага можно видеть два моря: Черное... и Азовское...— *Примечание О. М. Сомова.*

прославили пышную Волгу, с ее дальним течением и благословенными берегами. Но сколько мест и предметов, рассеянных по лицу земли Русской, остается еще для современных певцов и будущих поколений! Цветущие сады плодоносной Украины, живописные берега Днепра, Псла и других рек Малороссии, разливистый Дон, в который смотрятся, красуясь, виноградники,— все сии места и множество других ждут своих поэтов и требуют дани от талантов отечественных. Самые степи безлесные имеют свою поэзию: там чабаны и табунщики, не видя во все лето даже своего селения, бродят со своими стадами по долинам; отчужденные от общества людей, они сдружаются с бессловесными: рьяный конь и верный пес их любимцы» [1].

Высказанные в статье Сомова мысли не только являлись программой для современных ему поэтов-романтиков, но и были подсказаны уже имеющимся художественным опытом. Пример Волги, нашедшей своих «песнопевцев», не единственный. Призывая вдохновляться «дикими скалами» Финляндии, Сомов мог бы сослаться на Батюшкова или Баратынского. «Грозный Кавказ» и «разливистый Дон» с его виноградниками были описаны — правда, с чужих слов — Жуковским в послании «К Воейкову». «Очаровательная Таврида» к тому времени нашла своего певца в лице Пушкина. В том же 1823 г., когда появилась статья Сомова, «живописным берегам» и «цветущим садам» украинских рек принес свою дань один из «талантов отечественных» — Рылеев. Он же обратился в поэме «Войнаровский» к изображению «холодной Сибири». Все это говорит о том, что под национальным пейзажем поэты-романтики понимали своеобразную национальную экзотику, необычное и географически разнообразное в природе России. Тем самым, при всей конкретности деталей, романтический пейзаж превращался в своего рода эстетизированный пейзаж.

2

Иное понимание русского национального пейзажа как обыкновенного пейзажа средней полосы России, возникшее в качестве реакции на романтический пейзаж, было выдвинуто во второй половине 20-х годов Пушкиным. Теоретических обоснований такого его понимания в критических высказываниях Пушкина мы, однако, не найдем. Оно было утверждено в итоге творческой практики поэта, отразившей новое, реалистическое восприятие «поэзии действительности». Пушкинское представление о русском национальном пейзаже станет во многом характерным для русской литературы в дальнейшем и окажет бесспорное, хотя и опосредствованное, воздействие на русскую пейзажную живопись. Существуют и некоторые типологические соотношения между пейзажными приемами Пушкина и художественными принципами современных ему пейзажистов.

---

[1] Орест Сомов. О романтической поэзии. Статья III.— «Труды Вольного общества любителей российской словесности», 1823, ч. XXIV, кн. II, стр. 128—129, 133—136.

Для зрелого Пушкина характерна «величайшая конкретность описания, почти документальность. Пейзаж, описанный в его стихах, можно узнать. У Пушкина в описаниях нет общих мест с красивыми деталями, вообще нет «собирательного» пейзажа, столь обычного у лирических поэтов» [2]. В то же время «сила пушкинского пейзажа в том, что поэту удалось в резко индивидуальных, конкретных образах передать типический, обобщенный характер русской природы» [3].

Уже в лицейские и первые послелицейские годы, наряду с условно-романтическими пейзажами, из-под пера Пушкина выходят картины реальных мест с их индивидуальными особенностями (Царское Село, Захарово, Михайловское), появляется и первый набросок убогой русской деревни (стихотворение «Казак», 1814) с теми ее признаками («...две, три избушки, // выломан забор...»), которые повторит поэт в пору своего творческого расцвета [4].

До какой почти топографической точности доходил впоследствии Пушкин в своих реалистических пейзажах, показывает один черновой отрывок незаконченного стихотворения (1835):

Если ехать вам случится
От*** на***,
Там, где Л. струится
Меж отлогих берегов,—
От большой дороги справа,
[Между полем и холмом],
Вам представится дубрава,
Слева сад и барский дом.

Летом, в час, как за холмами
Утопает солнца шар,
Дом [облит] его лучами,
Окна блещут как пожар... [5]

По-своему «документальны» и в то же время типичны описания усадьбы Евгения во второй (1823) и седьмой (1827) главах романа в стихах «Евгений Онегин».

В усадебных пейзажах Пушкина, воспроизводит ли он реально существующую местность или рисует вымышленную, еще в значительной степени сохраняется композиционный принцип, намечающийся уже в поэ-

---

[2] Б. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина.— В сборнике: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 333.

[3] Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М., «Советский писатель», 1959, стр. 389.

[4] О пейзажах в поэтическом творчестве Пушкина 1813—1826 гг. см. подробнее в моей работе «Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века). Очерки». М., «Наука», 1966, стр. 272—279.

[5] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 3, полутом 1. Изд-во АН СССР, 1948, стр. 403.— Все цитаты даются по этому изданию.

зии Ломоносова (сельский вид, нарисованный с высоты холма, в оде на рождение великого князя Павла Петровича, 1754), но нашедший широкое распространение в русской литературе со времен Карамзина. Применительно к живописи и графике, к которым он явно восходит, этот принцип получил название перспективно-панорамного изображения. Характерный в особенности для изобразительного искусства классицизма, в литературе он продержался довольно долго, независимо от художественно-эстетических направлений. Определяющими его признаками являются широкий охват изображения, описательность содержания, стройность композиции, часто тяготеющей к симметричности, четкое деление планов, подчеркиваемое уточняющими словами: «там», «здесь», «справа», «слева», «между», «в середине», «вдали» и т. п. Очень показательно в этом отношении документально-конкретное описание усадьбы Мураново в стихотворении Баратынского «Есть милая страна, есть угол на земле...» (первая половина 30-х годов):

Я помню ясный, чистый пруд;
Под сению берез ветвистых,
Средь мирных вод его три острова цветут;
Светлея нивами меж рощ своих волнистых,
За ним встает гора, пред ним в кустах шумит
И брызжет мельница. Деревня, луг широкой,
А там счастливый дом...[6]

Пейзажи Пушкина — и не только усадебные — обычно написаны как бы издали. Между наблюдателем и наблюдаемым существует определенное расстояние[7]. Это обусловлено особенностями того художественного принципа изображения, о котором шла речь. Иной характер носит усадебный пейзаж в стихотворениях «Запустение» (1833) Баратынского и «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840) Лермонтова. У обоих поэтов описание лишается панорамно-перспективной определенности. Пейзаж показан не извне, не со стороны.

В стихах Баратынского, навеянных посещением усадьбы Мара, где он провел детство, картина запущенного парка раскрывается перед читателем по мере того, как поэт медленно проходит «с годов младенче-

[6] Композиционные принципы подобного пейзажа широко представлены и в русской прозе XIX в. См., например, панораму Печерского монастыря от Нижнего Новгорода и панораму города со стороны монастыря в 1-й главе повести Соллогуба «Тарантас» (1840), вид с балкона усадебного дома Адуевых в 1-й главе романа Гончарова «Обыкновенная история» (1847), описание Покровского в 28-й главе «Былого и дум» Герцена, вид сада из окна дома Сипягиных в 7-й главе романа Тургенева «Новь» (1876) и др.

[7] Кавказский пленник созерцает «отдаленные громады» гор; берега Тавриды раскрываются перед поэтом с палубы корабля («Отрывки из путешествия Онегина»); с противоположного холма видит Татьяна дом Евгения; также с холма, на котором он «сиживал недвижим», рисует Пушкин пейзаж окрестностей Михайловского («Вновь я посетил...»).

ских знакомыми тропами», спускается «в дол заветный», подымается по «лесистому косогору». Подобную прогулку по Павловскому парку совершил некогда Жуковский, и она запечатлена в его элегии «Славянка» (1815) [8]. Если «Славянка» не создала в полном смысле слова пейзажной традиции, то в какой-то мере Баратынский воспринял опыт Жуковского.

В стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» поэт, вспоминая детские годы, с необыкновенной ясностью воссоздает в своей памяти облик окружавшей его природы:

И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
  И сад с разрушенной теплицей;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
  Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
  Шумят под робкими шагами.

Этот пейзаж Лермонтова совершенно не традиционен для того времени, когда был написан. Здесь нет последовательно сменяющихся планов. Зрительно связать воедино отдельные картины предоставляется читателю. В дальнейшем русская литература станет все больше и больше отходить от принципа перспективно-панорамного изображения, что будет отвечать и основным тенденциям развития пейзажной живописи.

3

Особенно важную роль в становлении русского национального пейзажа сыграли картины времен года в пушкинском «Евгении Онегине». Традиции и новаторство своеобразно переплетаются в этих картинах.

Пятая глава «Евгения Онегина» (1826) открывается зимним пейзажем, ограниченным рамками окна, через которое, сквозь нарисованные на стекле морозом «легкие узоры», Татьяна смотрит во двор. За исключением заснеженных холмов («...мягко устланные горы // Зимы блистательным ковром»), все остальное, что она видит, относится к ближнему плану («Поутру побелевший двор, // Куртины, кровли и забор», деревья в снегу и сороки во дворе). После Пушкина многие русские писатели стали пользоваться тем же приемом [9], но живописное и довольно близкое

---

[8] Анализ элегии «Славянка» см. в моей книге «Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века)», стр. 255—256.

[9] Несколько примеров будет указано ниже. Е. Н. Купреянова ошибается, считая, что этот прием впервые применен Лермонтовым в повести «Княжна Мери»: «Новаторство Лермонтова... наиболее ощутимо в описании вида, открывающегося из

соответствие этому поэтическому пейзажу возникло значительно позднее, лишь в 1870-х годах, в этюде-картине А. К. Саврасова «Дворик» (ГТГ) *. Этюд написан из окна второго этажа. Он на редкость неприхотлив по содержанию и сдержан по колориту, в котором преобладают смягченные коричневато-серые тона. На этюде изображены два скромных деревянных домика где-нибудь на городской окраине. Между ними глухой дощатый забор. На земле, на кровлях, на подоконниках, на заборе — снег. В снегу роются голуби и воробьи, за которыми как бы наблюдает утка. Трудно было выбрать для этюда что-либо более обыденное, более отвечающее пушкинскому представлению о поэзии обыкновенного. Расценивая этюд Саврасова как неожиданно новаторский для своего времени, исследователь его творчества Н. Н. Новоуспенский пишет: «Художник выхватил, как мы бы сказали теперь, кадрировал небольшой, замкнутый кусок пространства, словно подчеркивая частный, «случайный» характер сюжета: «так увиделось». Такое построение, как и понимание пейзажного образа в целом, станет характерным лишь для творчества художников 90-х и 900-х годов» [10]. Как видим, то, что явилось в этом этюде находкой Саврасова, за полвека до него уже было найдено Пушкиным.

Вторая строфа пятой главы «Евгения Онегина» — «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...» — продолжает описание наступившей зимы, только в первом случае поэт смотрит на зимний пейзаж глазами Татьяны, как бы стоя рядом с ней у окна, а во втором как бы суммирует свои собственные наблюдения, далеко выходящие за пределы того, что можно сразу увидеть сквозь оконное стекло. Ведь нельзя же в действительности охватить одним взглядом и крестьянина на дровнях, радующегося первопутку, и «кибитку удалую» (в черновиках — «почтовую») с ямщиком на облучке, и дворового мальчика, который отморозил палец, катая на салазках Жучку, и мать, грозящую ему в окно избы. Тут происходит совмещение нескольких сюжетных планов.

окна комнаты Печорина на «чистенький городок» и окаймляющие его по горизонту горы. На равных правах с «мохнатой шапкой Машука» и «серебряной цепью снеговых вершин» в пейзаж включены крупным планом и ветка черешни за окном, и само окно, и стоящий под ним уже в комнате стол, осыпанный белыми лепестками той же черешни. Пейзаж непосредственно приближен к точке его наблюдения, постепенно разворачиваясь в глубину, с четким делением перспективных планов» (Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., «Наука». 1966, стр. 133—134). Все то, что говорится здесь о пейзаже Лермонтова, в сущности уже содержится в пейзаже Пушкина. Видимое за окном связывается с тем, что находится в самой комнате (у Пушкина — морозные узоры на стекле, у Лермонтова — лепестки цветов черешни на столе). Е. Н. Купреянова проводит интересную параллель между подобным типом изображения природы и «композиционными принципами классических образцов ренессансного пейзажа» (стр. 134).

* См. Приложение — альбом иллюстраций.— Из-за невозможности воспроизвести в книге все рассматриваемые здесь произведения изобразительного искусства мы даем в Приложении лишь самые необходимые для нашего исследования.

10 Н. Новоуспенский. Алексей Кондратьевич Саврасов. Л.—М., «Искусство» 1967, стр. 80.

Нечто подобное и в четвертой главе пушкинского романа при описании первых ноябрьских морозов — с той, однако, разницей, что здесь не воссоздается целостный пейзаж, ибо то, о чем рассказывается, происходит в разное время суток (достаточно припомнить утреннюю зарю, встающую «во мгле холодной»; одетую льдом речку, блистающую на солнце и привлекающую к себе мальчишек-конькобежцев; крестьянскую девушку, коротающую долгие ночи за пряжей при свете лучины).

По образцу пушкинских картин зимы построено одно из стихотворений молодого А. Н. Майкова, входящее в его цикл «В антологическом роде» и озаглавленное «Зимнее утро» (1839). Пушкиным подсказан и выбор места, откуда поэт ведет свои наблюдения:

Люблю я, сквозь стекла блистательный узор,
Картиной новою увеселять свой взор.

Далее перечисляются различные зимние «сюжеты»:

Там по льду гладкому и скользкому реки
Свистят и искрятся визгливые коньки;
На лыжах зверолов спешит к лесам дремучим;
Там в хижине рыбак пред пламенем трескучим
Сухого хвороста худую сеть чинит...

Но Пушкин показывает то, что «увиделось» Татьяне в окно ее спальни, а Майков называет и то, чего увидеть сам он никак не мог.

Совмещение нескольких сюжетных планов в пределах одного «полотна», наблюдаемое и у Пушкина («Евгений Онегин», глава 4, строфы XLI—XLII — «Встает заря во мгле холодной...», глава 5, строфа II — «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...») и в стихотворении Майкова «Зимнее утро»,— прием широко распространенный в жанрово-пейзажных композициях старых голландских и фламандских живописцев, хорошо известных в России. В русском изобразительном искусстве подобный прием композиции очень нагляден в картине ученика Венецианова — Н. С. Крылова «Зима» (ГРМ), написанной в 1827 г. Художник попытался изобразить все, что можно видеть в деревне в зимний день. Картина Крылова носит «повествовательный» характер. Равнинный пейзаж пересечен оврагом, по противоположной стороне которого тянется негустой лес и стелются поля. На дне оврага водяная мельница. По дороге, на первом плане картины, встретились две бабы: одна везет на салазках белье, другая несет через плечо узлы с бельем; третья баба идет за водой, неся на коромысле ведра; навстречу ей парень ведет с водопоя лошадь. Вдали, по дну оврага и по полю, движутся обозы. От картины веет чистотой морозного воздуха, но помещенные на ней фигуры, казалось бы, естественные для деревенского пейзажа, как-то искусственно в него вписаны, так что от их перемещения или даже изъятия той или иной ничего бы не изменилось.

Между «Зимой» Крылова и пушкинским описанием русской зимы отсутствует какая-либо прямая связь, но типологическое сходство несомненно. Один красками и кистью, а другой словом и пером рассказали нам о том, что они наблюдали в деревне зимой. Общее между ними — в «повествовательности» их картин. Но «повествовательность» Пушкина лишена той условности, которой не смог избежать Крылов. Это и делает пушкинскую зиму явлением неизмеримо более значительным в развитии художественного образа русской природы.

4

Свое описание деревенской зимы в пятой главе «Евгения Онегина» Пушкин прерывает следующим отступлением, обращенным к читателям. воспитанным на романтическом пейзаже:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут.

В сущности картины «такого рода» не позволяют разграничить, где кончается «пейзаж» и начинается «жанр». В строфах из «Путешествия Онегина», написанных в 1829—1830 гг., Пушкин открыто противопоставил романтическому воспеванию «кавказских громад» и «брегов Тавриды» неприкрашенное изображение русской деревенской природы. Вспоминая годы, когда создавались его южные поэмы, поэт признается:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне — теперь их нет,
Они прошли иль изменились ...
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал [11].

[11] В черновом варианте: «Я много прозы подмешал».— Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6. 1937, стр. 502.

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.

Осознавая органическую связь нарисованного им пейзажа с бытом, сам Пушкин определил его как «прозаические бредни, // Фламандской школы пестрый сор».

В литературе о Пушкине уже отмечался примечательный факт, что «поэт не каким-либо литературным термином или термином философского характера определяет подобную тему, а термином из истории живописи. То, что фламандская школа определяется, исходя из темы ... пестрым сором, делает ясным основание этого понятия у Пушкина. Оно возникло из наблюдения над низкими сюжетами пейзажного и бытового характера, существовавшими в изобилии у великих художников фламандской и голландской школы» [12].

Белинский утверждал, что «для Пушкина ... не было так называемой *низкой природы*» [13]. Ему «не нужно было ездить в Италию за картинами прекрасной природы: прекрасная природа была у него под рукою здесь, на Руси, на ее плоских и однообразных степях, под ее вечно серым небом, в ее печальных деревнях и ее богатых и бедных городах. Что для прежних поэтов было низко, то для Пушкина было благородно; что для них была проза, то для него была поэзия» [14].

Поэтизируя обыкновенное и будничное в русской природе, Пушкин не боится в описании петербургской зимы поставить рядом «возвышенное» (солнечный луч) и «низкое» (уличную грязь):

На синих, иссеченных льдах
Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег.

(«Евгений Онегин»,
гл. 8, строфа XXXIX)

Иногда же он как бы намеренно избегает всякой эстетизации своих описаний. Судя по черновикам цитированной строфы из «Путешествия

[12] К. Шимкевич. Пушкин и Некрасов.— В сборнике: «Пушкин в мировой литературе». Л., ГИЗ, 1926, стр. 315.
[13] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 337.
[14] Там же, стр. 331.

Онегина» («Иные нужны мне картины...»), поэт настойчиво хотел ввести в перечень милых его взору образов «к ручью бегущую крестьянку», «веселых прачек на плотине», «стройных прачек у плотины» [15], но в конце концов ограничился утками на пруду и подвыпившими плясунами у дверей кабака.

Проникновенно писал о пушкинских пейзажах родной природы Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832): «Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понимать тот, чья душа ... так нежно организирована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух. Потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина» [16].

В той же «тональности», что и картины «низкой природы» в «Евгении Онегине», выдержаны и другие пейзажные «зарисовки» Пушкина второй половины 20—30-х годов. То это отдельные характеристичные детали, подмеченные в пути, вроде «полосатых» верстовых столбов в «Зимней дороге» (1826) или разобранного моста и размытого водой рва в «Дорожной жалобе» (1829), то это наблюдения, сделанные во время одиноких сельских прогулок. Таков, например, черновой набросок 1833 г.:

Стою печален на кладбище.
Гляжу кругом — обнажено
Святое смерти пепелище
И степью лишь окружено.
И мимо вечного ночлега
Дорога сельская лежит,
По ней рабочая телега
изредка стучит.
Одна равнина справа, слева.
Ни речки, ни холма, ни древа.
Кой-где чуть видятся кусты.
Немые камни и могилы
И деревянные кресты
Однообразны и унылы [17].

Почти теми же словами в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» изложены впечатления от сельского кладбища, на котором похоронен был старый станционный смотритель: «Мы пришли на кладбище,

[15] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 490, 503.
[16] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 54.
[17] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 3, полутом 1, 1948, стр. 333.— В отвергнутых поэтом вариантах заброшенность кладбища подчеркивалась еще резче («печальное кладбище», «неогражденное кладбище», «полуистлевшие кресты»).

голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом. Отроду не видал я такого печального кладбища» («Станционный смотритель»).

Не менее выразительны строки из отрывка «Вновь я посетил...» (1835):

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим — и глядел
На озеро...
Меж нив златых и пажитей зеленых
Оно синея стелется широко;
Через его неведомые воды
Плывет рыбак и тянет за собой
Убогий невод. По брегам отлогим
Рассеяны деревни — там за ними
Скривилась мельница, насилу крылья
Ворочая при ветре...

«Серенькие тучи», жалкие «две рябины», «сломанный забор», «печальное кладбище» посреди голой равнины, «убогий невод» рыбака, покосившаяся и еле двигающая крыльями мельница — из всех этих, казалось бы, безрадостных частностей складывается близкий поэту целостный образ – образ его родины.

Социально направленный пейзаж, который получит развитие в последующем реалистическом искусстве слова и кисти, уже дан в стихотворении Пушкина «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» (1830), впервые напечатанном в 1841 г. в посмертном издании сочинений поэта. Белинский назвал это стихотворение «одной из самых превосходных и, вероятно, по этой причине наименее замеченных и оцененных пьес Пушкина» [18]. Если Пушкин — «начало всех начал» (Горький) в русской литературе, то это стихотворение можно поставить у истоков «натуральной школы», к которой оно очень близко по своим идейно-художественным тенденциям, хотя и написано задолго до ее возникновения. В то же время в этом стихотворении как бы задана тема для жанрово-пейзажного полотна, которое можно было бы видеть лет сорок спустя на одной из выставок передвижников (у Пушкина «все как позднее на картинах Перова», по справедливому замечанию Н. Л. Степанова [19]). «Поэзия действительности» оборачивается здесь осуждением действительности.

Стихотворение открывается ироническим обращением поэта к своему критику:

Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.

---

[18] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 350.
[19] Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина, стр. 65.

В сущности в этих словах уже скрыт намек на невозможность преодоления этой «проклятой хандры» — слишком удручающая картина расстилается перед глазами поэта:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогой,
За ними чернозем, равнины скат отлогой,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.
И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.
Без шапки он; несет подмышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил.

Д. Д. Благой тонко проследил, как запечатленный в этих строках пейзаж, на первый взгляд очень схожий с нарисованным в «Путешествии Онегина», получает теперь новое осмысление и новое эмоциональное звучание: «Там просто — избушка, здесь «избушек *ряд убогой*»; там «*сереньким* тучи», здесь «*серых* туч *густая полоса*»; там «две рябины», здесь «два *бедных* деревца» и снова: «два *только* деревца». Этот серый, бедный, убогий колорит усугубляется последующим детализирующим описанием двух жалких деревцов: на одном вовсе нет листьев, на другом — пожелтелые размокшие листья, которые вот-вот *засорят* лужу под ними. Убожество, бедность, грязь, запустение» [20].

Упоминание об отсутствующих «светлых нивах», «темных лесах» и речке иронически задевает образно-стилистические штампы сентиментально-романтического стиля [21].

---

[20] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М., «Советский писатель», 1967, стр. 545—546.

Интересно отметить, что в том же году, когда Пушкин написал стихотворение «Румяный критик мой...», Тютчев по пути из-за границы в Россию занес на бумагу свои впечатления от природы родного края: «вяло» глядящее на «тощую землю» небо, «бледные березы, // кустарник мелкий, мох седой», которые «как лихорадочные грезы // смущают мертвенный покой» («Здесь, где так вяло свод небесный...»). Лишенные социального содержания, эти стихотворные заметки тем не менее в романтическом плане предвосхищают позднейший тютчевский образ «скудной природы», неразрывно слитый в его восприятии с «бедными селеньями».

[21] В свое время С. фон Ферельцт, автор «Путешествия критики», направленного против сентиментальной идеализации действительности, полемизировал с теми же штампами: «...не везде прекрасные равнины, усеянные благоуханными цветами; не везде резвые ручейки с нежным журчанием пробегают по камешкам; не везде

Красок почти нет в этом деревенском пейзаже. Серые тучи, тяжело нависшие над землей, определяют его сумрачный колорит. Серыми от времени должны казаться и ветхие избушки. Чернозем мрачным пятном только подчеркивает монохромность колорита, которую не разбивают и желтеющие, но поникшие от дождя листья на одном из деревьев. Все кажется обесцвеченным.

Осень в представлении Пушкина с особой силой выявляла убогость русской крепостной деревни. В вариантах четвертой главы «Евгения Онегина» на это имеется прямое указание:

В глуши что делать в это время?
Гулять, но голы все места,
Как лысое Сатурна темя
Иль крепостная нищета [22].

(Строфа XLIII)

В окончательной редакции эти строки смягчены, что, впрочем, не лишило их социального подтекста:

В глуши что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Невольно докучает взору
Однообразной наготой.

Было бы ошибочным думать, будто, кроме «низкой природы», Пушкин не видел вокруг себя никакой другой. Его перу принадлежит праздничная картина солнечного морозного утра («Зимнее утро», 1829). Мечтая о возможности «по прихоти своей скитаться здесь и там, // Дивясь божественным природы красотам» («Из Пиндемонти», 1836), поэт, конечно, подразумевал не «два бедных деревца», не «сломанный забор» и не убогую вереницу избушек. Поэтизация «низкой природы» диктовалась творческими задачами Пушкина, антиромантической направленностью его художественного стиля, стремлением типизировать явления действительности, и на данной стадии развития русского реализма это было вполне закономерно. Но позднее, уже в период господства «натуральной школы», возникла опасность, что поэтизация «низкой природы» в форме пейзажажанра может выродиться в некий антиромантический штамп. Этим объясняется та легкая ирония, с какой И. А. Гончаров в романе «Обыкновенная история» (1847), описав «теньеровскую» картину, которую наблюдал в окно молодой Адуев, замечает: «Глядя на эту картину, Александр начал постигать поэзию *сереренького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака*» (ч. 2, гл. VI).

слышно сладкогласное пение соловья. Есть места дикие, каменистые, пещаные, безводные, где ничего не слышно, кроме отвратительного карканья галок и ворон».— «Памятник русской сатирической публицистики начала XIX века». Изд-во МГУ, 1951, стр. 23.

[22] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 373.

Говоря о пушкинском ви́дении природы, и русской природы в частности, нельзя не остановиться на присущем поэту восприятии цвета и света.

Пейзажи Пушкина отличаются вообще скупостью красок. Цветовые эпитеты у него достаточно традиционны (например, в стихотворении «Вновь я посетил..» — *златые* нивы, *зеленые* пажити, *синеющее* озеро). Для поэта характерен лаконизм чисто зрительных деталей. «Осенний» зачин стихотворения «19 октября» (1825) сводится к следующим красочным приметам:

Роняет лес *багряный* свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле...

В знаменитой «Осени» (1833) Пушкин говорит о том, что происходит в природе («...уж роща отряхает // Последние листы с нагих своих ветвей; // Дохнул осенний хлад — дорога промерзает. // Журча еще бежит за мельницу ручей, // Но пруд уже застыл»), но не показывает, как это происходит. В пушкинском описании встречается только один красочный образ: «В багрец и золото одетые леса».

Трудно согласиться с Н. Л. Степановым, считающим это стихотворение «одним из сравнительно немногих образцов пейзажной лирики Пушкина» [23]. Если применять к поэзии термины, принятые в изобразительном искусстве, то «Осень» скорее можно отнести к «бытовому жанру», для которого признаки времени года служат фоном или рамой. В таком же роде ранее было написано Пушкиным стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829).

Предлагая рассматривать «Осень» Пушкина на «широком ассоциативном фоне» стихотворения Державина «Евгению. Жизнь званская» (а ведь эпиграф из него предпослан «Осени»), Г. А. Гуковский пишет: «Стихотворение Державина изображает жизнь поэта, дворянина и интеллигента, в деревне. Это человек и поэт века Потемкиных и Орловых (хотя само стихотворение написано уже в 1807 году). Стихотворение Пушкина тоже изображает жизнь поэта, дворянина и интеллигента, в деревне; но это человек и поэт сумрачной и унылой эпохи Николая I, человек уже чуждый радостей грубой материальной жизни, поэт, уходящий от этой жизни в свободную сферу творчества» [24]. Такое понимание «Осени» гораздо ближе отвечает ее внутренней сущности, чем невольно подсказываемое заглавием восприятие ее как образца пейзажной лирики. Характерно, что, дважды составляя списки своих стихов для предполагаемых изданий, Пушкин поместил в них это стихотворение под заглавием «Осень в деревне» [25].

---

[23] Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина, стр. 388.
[24] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 112.
[25] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 3, полутом 2, стр. 1248.

В работах о Пушкине не раз указывалось, что в своих картинах природы он обычно ограничивается простым перечислением характерных признаков явлений [26]. Вот, например, отрывок из первой главы «Путешествия в Арзрум», напоминающий заметки для памяти в записной книжке:

«До Ельца дороги ужасны. Несколько раз коляска моя вязла в грязи, достойной грязи одесской ... Наконец, увидел я воронежские степи и свободно покатился по зеленой равнине.

...Переход от Европы к Азии делается час от часу чувствительнее: леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет и являет большую силу растительности; показываются птицы неведомые в наших лесах; орлы сидят па кочках, означающих большую дорогу, как будто на страже, и гордо смотрят на путешественника; по тучным пастбищам

Кобылиц неукротимых
Гордо бродят табуны.

Калмыки располагаются около станционных хат. У кибиток их пасутся их уродливые, косматые кони, знакомые вам по прекрасным рисункам Орловского».

Упоминание имени Орловского не случайно в контексте этого отрывка, в котором встречается только один цветовой эпитет — «зеленая равнина»: карандаш или перо были бы достаточны для передачи описываемой картины. Так и видишь легко очерченные силуэты орлов и лошадей. И в других случаях для того, чтобы зрительно воспроизвести описываемое поэтом, довольно было бы легких штрихов пером или карандашом. «Графичность» изображения, при которой краска изредка применяется лишь в качестве подцветки, обычно преобладает у Пушкина над тем, что принято называть «живописностью». Строки «Еще прозрачные, леса // Как будто пухом зеленеют» словно тронуты акварелью или цветным карандашом. Резких и интенсивных красок Пушкин избегает. Рядом с ослепительной палитрой Державина его палитра может показаться блеклой. Однако цвет часто дается Державиным сам по себе, в отрыве от общей красочной гаммы, чего никогда не бывает у Пушкина. Пушкин всегда тонко чувствует общий колористический тон пейзажа. Отсюда — «холодная мгла» осеннего рассвета («Евгений Онегин»), «мутная и желтоватая» мгла метели («Метель»), «свод небес зелено-бледный» северной столицы («Город пышный, город бедный...»), «прозрачный сумрак, блеск безлунный...» белой ночи («Медный всадник»).

Восхищаясь яркой живописностью «прелестного описания петербургской ночи» в идиллии Гнедича «Рыбаки», которое он цитировал в примечаниях к первой главе «Евгения Онегина», сам Пушкин нашел иные,

---

[26] См., например, В. Ф. Саводник. Чувство природы в лирике Пушкина, Тютчева и Фета. М., 1911. Ульрих Фохт. Проза Пушкина в развитии русской прозы.— В сборнике: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», стр. 457.

более сдержанные, но, быть может, более точные слова для передачи своих впечатлений от белых ночей. В отрывке «Гости съезжались на дачу...» (1828) один из гостей «казалось, живо наслаждался прелестью северной ночи. С восхищением глядел он на ясное, бледное небо, на величавую Неву, озаренную светом неизъяснимым, и на окрестные дачи, рисующиеся в прозрачном сумраке» [27].

6

Явления, типологически родственные пейзажам Пушкина,— поэтизация окружающей среднерусской природы, сочетание пейзажа с жанром — могут быть прослежены и в русской живописи 20—40-х годов XIX в.

Изображение простого человека на фоне простой природы мы находим уже в картинах Венецианова. «В живописи появились русские овины, тихие луговые речки, копны сена, елочки, березки, пашни и хлебные поля,— пишет Н. Н. Новоуспенский.— Венецианов открыл для изобразительного искусства деревенскую природу в ее неподдельной простой прелести очень рано, примерно тогда же, когда в литературе это сделал Пушкин» [28].

Молодая крестьянка в розоватом сарафане, надетом поверх белой рубахи, легкой, парящей поступью идет по вспаханному полю, держа под уздцы двух лошадей, впряженных в борону. В правом углу картины, у края поля, сидя на земле, играет ребенок. Прямая полоса низкого горизонта нарушается справа остроконечным изломом высокого пня и тоненькими, покрытыми весенней листвой деревцами, слева — фигурой удаляющейся женщины, также ведущей за собой двух лошадей с бороной. Значительную часть полотна занимает бледно-голубое небо с легкими облачками. Это — картина А. Г. Венецианова «На пашне. Весна» (1820-е гг., ГТГ).

Молодая женщина в одежде, похожей на ту, в которой изображена крестьянка на предыдущей картине, сидит профилем к зрителю на каком-то деревянном помосте, отдыхая от работы; рядом с ней лежит серп, на коленях ее спит ребенок. Четкий силуэт женщины и ровная горизонталь помоста отделяют первый план картины от второго. Весь второй план занят уходящими вдаль полями, покрытыми золотистой, наполовину сжатой нивой. Виднеются ряды копен и отдельные фигуры крестьян. Верхняя часть картины, немного менее половины ее, отведена ясному, светло-голубому, с редкими облачками небу. Это — «На жатве. Лето» (1820-е гг., ГТГ).

---

[27] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 8, полутом 1, стр. 37.— Объективную точность пушкинского восприятия белой ночи интересно сопоставить с романтическим ее описанием в X и XI строфах «Сказки для детей» Лермонтова (1839—1840).

[28] Н. Новоуспенский. Алексей Кондратьевич Саврасов, стр. 17.

К этим двум произведениям Венецианова близка его третья картина — «Спящий пастушок» (1823—1824, ГРМ).

Мальчик-пастушок спит, сидя на земле, прислонясь к толстому стволу березы. За ним расстилается равнина, на первом плане которой спокойно протекает речка. У левого края картины виднеется спина мальчика-рыболова, следящего за своей удочкой. Направо от него два мелкорослых деревца. Вдоль заросшего высокой травой противоположного берега речки идет женщина с ведрами на коромысле; ее фигура видна до половины. Далее крытый соломой сарай, плетень, избушка, жидкие елки и поля по склонам отлогих холмов.

Светлая красочная гамма, передающая впечатление прозрачности воздуха, в той или иной степени свойственна всем трем картинам. По наблюдениям искусствоведов, запечатлевая «неяркий русский пейзаж», художник «избегал эмоциональных акцентов, достигаемых повышенной звучностью цвета. Он точно и иногда даже с суховатой верностью характеризовал русскую природу. Но вместе с тем умел ощутить и передать своими особыми, подчас слегка наивными средствами ее прелесть, только ей свойственную задушевную, затаенную красоту. При этом он органически мыслил ее связанной с народом» [29]. Однако рядом с этими верными замечаниями явным преувеличением представляется мысль о том, что уже Венецианов «дал почувствовать самую жизнь природы» [30]. В русской живописи это произошло значительно позже. К тому же нельзя отрицать несомненной «классичности» образа русской Весны, воплощенного Венециановым в фигуре крестьянки на пашне, и чуть-чуть приторной идилличности его «Спящего пастушка» [31].

Не один Венецианов, но и некоторые другие художники, современники Пушкина, обращались к изображению обыкновенного русского пейзажа. Представление о характерно русском пейзаже связывалось у них с мыслью о просторе, отсутствии внешней красивости, приглушенности колорита. На это прямо указывает письмо М. И. Лебедева, посланное в 1837 г. из Рима в Петербург пейзажисту Л. К. Фрикке: «Выберите какой-нибудь вид — что-нибудь совершенно русское — какую-нибудь русскую деревню... И постарайтесь написать пошире ... как можно проще ... не щеголяйте ни кистью, ни эффектом» [32]. Между тем М. И. Лебедев учился у такого романтика в пейзажной живописи, каким был М. Н. Воробьев, умевший блеснуть эффектами освещения. Впрочем, и самим Воробьевым была написана совсем не «щегольская» картина «Закат солнца в окрестностях Петербурга» (1832, ГРМ).

Тусклое золотистое небо гаснет над медленно текущей в плоских берегах рекой. На правом берегу несколько деревьев и подернутые вечер-

---

[29] Т. В. Алексеева. А. Г. Венецианов и развитие бытового жанра.— «История русского искусства», т. VIII, кн. 1. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 570.

[30] Там же, стр. 566.

[31] «Несколько идиллический тон» признают в этой картине и исследователи Венецианова.— См. там же, стр. 570.

[32] «История русского искусства», т. VIII, кн. 2. М., «Наука», 1964, стр. 147.

ними тенями рыбачьи хижины. К ним направляются от реки две женщины; одна из них придерживает на голове корзину. К небольшому узкому мысу привязаны две лодки. На отмели реки еще две лодки, поменьше; в одной стоит рыбак с веслом, другой рыбак идет по берегу. При том что эта картина не расходится с тем пониманием русской природы, которое к тому времени начало вырабатываться в изобразительном искусстве, специфически национальные черты пейзажа еще не были выражены в ней достаточно отчетливо. И если Воробьев настаивал на том, что пейзажист должен в своих картинах раскрывать «душу» природы, то раскрыть душу русской природы не удалось в то время ни ему, ни кому-либо из его непосредственных учеников.

Был еще один художник, который для своих пейзажей не выбирал нарочито живописного местоположения, а писал то, что видел перед собой. Это — Г. В. Сорока. Ученик Венецианова, он, подобно своему учителю, не мыслил пейзажа без фигур. На нескольких картинах он «широко», «просто», без всяких колористических эффектов запечатлел одно и то же озеро Молдино («Рыбаки. Вид на озеро Молдино», 1840-е гг., ГРМ; «Вид на плотину», 1840-е гг., ГРМ; «Вид на озеро Молдино», 1840-е гг., Калининская обл. картинная галерея). Лежащее в равнине, оно отражает в своей глади купы деревьев, усадебные и крестьянские постройки, расположенные на противоположном берегу. В пейзажах Сороки с их ясным небом, неподвижными деревьями и как бы застывшими фигурами крестьян разлито ощущение ничем не нарушаемого покоя.

И все же «пушкинское» начало, стремление передать на полотне нечто «совершенно русское», проявилось в жанрово-пейзажных полотнах живописцев его времени лишь в виде определенной тенденции, но не стало еще подлинным новым словом в русском изобразительном искусстве. В этом огромная качественная разница между пейзажами Пушкина и первыми опытами создания русского национального пейзажа в изобразительном искусстве. Пушкинское художественное восприятие русской природы было настоящим *открытием*, значение которого выходило за пределы литературы. Недаром впоследствии многие достижения основоположников русского национального пейзажа в живописи будут вызывать гораздо большие ассоциации с пейзажами Пушкина, чем с пейзажами Венецианова и венециановцев.

7

В самом начале 40-х годов XIX в. стало известно стихотворение, которое, наряду с пейзажами Пушкина, сыграло исключительно важную роль в становлении художественного образа русской природы. Это — «Родина» (1841) Лермонтова.

Белинский, прочитавший «Родину» в рукописи, писал 13 марта 1841 г. В. П. Боткину: «Лермонтов еще в Питере. Если будет напеча-

тана его «Родина»,— то, аллах керим,— что за вещь — пушкинская, т. е. одна из лучших пушкинских» [33].

Б. М. Эйхенбаум сопоставлял стихотворение Лермонтова со строфой «Иные нужны мне картины...» из «Путешествия Онегина» [34]. Сближение это стало традиционным, однако оно может быть принято лишь с оговорками. Картина, написанная Лермонтовым в «Родине», шире пушкинской и по масштабу, и по замыслу. У Пушкина показана захолустная русская деревня, у Лермонтова дан обобщенный образ родины. Пушкин намеренно ограничивает поле своего зрения, полемически отстаивая право на изображение «низкой природы». Все образы его картины нарочито снижены. Не то у Лермонтова. Родина прежде всего влечет его к себе своими неохватными просторами:

... люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Ощущение этой широты присутствует и в строках:

Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, мечтая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

Интересный анализ композиции лермонтовского стихотворения дал Д. Е. Максимов. Он указал, что за начальными строками, в которых поэт перечисляет «чуждые ему формы патриотизма», следует «обобщенное изображение русской природы», заключающее «большой мир России». Затем выступают «частные, приближенные к наблюдателю аспекты пейзажа, непосредственно связанного с народным бытом... Здесь начинается крупный план, малая область русского мира... Наконец, в финале... возникают образы мужиков — обитателей «печальных деревень». Д. Е. Максимов устанавливает, как развитие темы родины от «широкого» плана к «узкому» поддерживается лексикой и метрикой стихотворения [35].

К пушкинской картине русской деревни в «Путешествии Онегина» восходит, собственно, только «узкий» аспект лермонтовского пейзажа:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.

[33] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII, 1956, стр. 35.
[34] См. М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч. в пяти томах, т. II. М.— Л., «Academia», 1936, стр. 231 (комментарии).
[35] Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.— Л., «Наука», 1964, стр. 172—174.

С отрадой многим незнакомой
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Хотя в этих строках Лермонтов и обратился, вслед за Пушкиным, к изображению обыкновенного в русском пейзаже (характерно, что с переходом к этой части стихотворения речь поэта приобретает большую непринужденность, а пятистопный и шестистопный ямб сменяется четырехстопным, каким написаны «Граф Нулин» и «Евгений Онегин»), пейзаж этот все же показан по-иному. Прежде всего над ним не нависают «серенькие тучи». При всей его незатейливости есть в нем даже и нечто праздничное. Белоствольные березы возвышаются над желтой нивой; избы, хотя и покрыты соломой, украшены резными ставнями; «полное гумно» — награда крестьянину за его тяжелый труд.

Возможно, что образы русского национального пейзажа, сложившиеся в поэтическом восприятии Пушкина, острее по социальному подтексту, но образ лермонтовской родины проникнут более широким гражданским смыслом.

В первых строках своего стихотворения Лермонтов в какой-то мере полемичен и по отношению к Пушкину — автору «Клеветникам России» и «Бородинской годовщины», и к самому себе, написавшему лет за пять до «Родины» стихи «Опять народные витии...». Стихотворение «Родина» — ярчайшее доказательство демократизации лермонтовского гражданского самосознания. «...Скептическое, как может показаться на первый взгляд, отношение к истории, которое раскрывается в первых строках «Родины»,— пишет В. В. Гиппиус,— на самом деле вовсе не было таковым: оно знаменовало переход к иному прогрессивному историзму, для чего и нужно было разрушить ложный казенный образ России и выдвинуть его другое, не показное содержание — природу и народ. Частности этого нового образа России уже даны были Пушкиным, но обобщение создано Лермонтовым» [36]. «Узкий» аспект русского национального пейзажа-жанра не заслонил в поэтическом сознании Лермонтова «широкого» аспекта родины с неисчерпаемыми богатствами ее природы, позволявшими угадывать, что такие же непочатые богатства скрыты и в недрах народа. Недаром Добролюбов высоко оценил глубоко народный характер этого «удивительного» стихотворения и писал, что Лермонтов «понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно» [37].

---

[36] Вас. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века.— «Литературное наследство», т. 49—50. М., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 33.

[37] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1934, стр. 238.

Пейзаж необыкновенной впечатляющей силы создан Лермонтовым в «Родине» по-пушкински скупыми средствами.

Исследователи творчества Лермонтова видят основное отличие его пейзажей от пушкинских в большей красочности, в преимущественном употреблении цветовых эпитетов. Это касается как стихотворных, так и прозаических произведений. В искусствоведческих работах отмечается присущее Лермонтову «живописное видение мира», определившее многие особенности его поэтики [38]. Тем поразительнее, что чисто живописные приемы изображения отсутствуют в «Родине». В этом стихотворении, где пейзаж занимает такое видное место, всего лишь два цветовых эпитета («*желтая* нива» и «*белеющие* березы»), тогда как в других случаях Лермонтов щедро ими пользовался. И, несмотря на это, пейзажный образ родины во всей своей полноте и зримости встает перед глазами читателя. Значение его тем более велико, что он во многом предопределил последующее развитие русского национального пейзажа как в литературе, так и в изобразительном искусстве.

8

Опоэтизированная Пушкиным «низкая природа» утвердила в русской литературе определенный тип пейзажа со своим образным и колористическим строем. Приметы его скудны и однообразны: плоская унылая равнина, редкие хворые деревца, жалкие крестьянские строения — и непременно беспросветно серое небо («вечно серое небо», по словам Белинского). Как будто не было у Пушкина ни «голубых небес», распростертых над «великолепными коврами» блистающих на солнце снегов, ни «улыбки ласковой», с какой пробуждающаяся природа встречает весну. Но вполне понятно, что в пору торжества критического реализма в русской литературе и его теоретического обоснования в русской критике именно тот образ русской природы, который был дан в «Отрывках из Путешествия Онегина» и в стихотворении «Румяный критик мой...», был прежде всего воспринят как своего рода синтез пушкинского понимания родины, его демократизма и антиромантической направленности.

Серый цвет стал как бы определяющим колорит русского пейзажа. Характерно в этом смысле признание, сделанное в «Губернских очерках» (1857) Щедриным: «Перенесите меня в Швейцарию, в Индию, в Бразилию, окружите какою хотите роскошною природой, накиньте на эту природу какое угодно прозрачное и синее небо, я все-таки везде найду милые мне серенькие тоны моей родины, потому что я всюду и всегда

---

38 «Михаил Юрьевич Лермонтов. Картины и рисунки поэта. Иллюстрации к его произведения» (составитель и автор вступительной статьи Е. А. Ковалевская). М.— Л., «Советский художник», 1964, стр. V.

ношу их в моем сердце, потому что душа моя хранит их, как лучшее свое достояние» [39].

Стихотворение «Прощание с краем, откуда я не уезжал» (1840) Н. П. Огарев заканчивает так:

И о тебе не раз вздохну я,
Вернусь — и с теплою слезой
На небо серое взгляну я,
На степь под снежной пеленой...

К 40-м годам относится ряд литературных пейзажей, про которые можно сказать словами Пушкина: «Изящного не много тут», если понимать под «изящным» эстетизированное изображение природы. Таков, например, следующий пейзаж в повести Д. В. Григоровича «Деревня». Характерно, что, воспользовавшись пушкинским приемом, писатель показывает деревенский вид через окно избы:

«...Акулина принялась глядеть на двор.

Но печальная картина расстилалась перед нею.

Дощатый забор, ограждавший почти весь двор, местами покривился набок, местами совсем повалился и выказывал то поблекший кустарник, то потемневшие купы полыни с отощавшими стеблями и верхушками; с одной стороны тянулся непрерывный ряд сизых, однообразных амбаров и конюшен с высокими кровлями, осененными круглыми окнами, из которых торчало хлопьями серое, дикое сено. Далее возносились над забором скирды убранного хлеба, покрытые бледною соломой; между ровными их рядами виднелась речка какого-то синего, мутного цвета, за нею стлалось неоглядное, словно пустырь, поле... Кое-где мелькала разве березка с сохранившеюся на ней зеленью, казавшеюся издалека как бы забрызганной золотистою рыжеватою охрою. Сучья, стволы растений, кровли и все окрестные предметы как-то резко, бойко вырезывались на бледном, почти белом небе, что придавало картине вид холодный и суровый» (гл. IX).

Вся лексика этого отрывка подчеркивает то же самое, что и в предварявших описание Григоровича пейзажах Пушкина,— «крепостную нищету», с особенной отчетливостью выступавшую на фоне безрадостной природы. Тем самым, принимая во внимание общую антикрепостническую направленность повести Григоровича, он приобретал немаловажную идейно-эмоциональную функцию.

В одном ряду с этим пейзажем стоят относящиеся к более позднему времени вид деревни Мишино в повести Достоевского «Село Степанчиково» (1859) и многочисленные зарисовки русской сельской природы в произведениях Щедрина.

---

[39] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1933, стр. 165.— В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Как и Григорович, Достоевский отбирает такие изобразительные средства, которые с большой наглядностью обнажают беспросветное убожество предреформенной деревни: «Это была бедная, маленькая деревенька, верстах в трех от большой дороги и стоявшая в какой-то яме. Шесть или семь крестьянских изб, закоптелых, покривившихся набок и едва прикрытых почерневшею соломою, как-то грустно и неприветливо смотрели на проезжего. Ни садика, ни кустика не было кругом на четверть версты. Только одна старая ракита свесилась и дремала над зеленоватой лужей, называвшейся прудом».

Этот деревенский пейзаж Достоевского уже однажды сопоставлялся с описанием деревни в повести Щедрина («Тихое пристанище»)[40]. Здесь также «ряд бедных, ветхих изб», расположенных «на самом краю болотины», и «мелкий и топкий» пруд, покрытый «зеленой плесенью», с торчащими из него «почерневшими гнилыми корягами». Описание прерывается восклицанием: «Что это за грустный, надрывающий сердце вид!» (IV, 294). Совпадение между этими двумя пейзажами поистине разительное. Оно вытекает из общности восприятия действительности и в то же время связано с определенной литературной традицией.

Это не значит, что Достоевскому и Щедрину оставался недоступным иной взгляд на русскую деревенскую природу.

В «Бедных людях» (1846) Достоевский показал тихий осенний вечер в деревне, «широкое, светлое, чистое, как хрусталь» озеро, подымающийся над ним «белый пар», отблески рыбачьего костра, льющиеся «далеко-далеко по воде», и «холодное, синее небо», разведенное по краям «красными, огненными», постепенно бледнеющими полосами зари. Возникший в памяти Вареньки Доброселовой со всей ясностью детских впечатлений пейзаж этот выступает как образ ее безоблачного прошлого, противопоставленного «тусклому» и «темному» настоящему.

Есть и у сурового обличителя Щедрина картины природы, проникнутые подлинным лиризмом, например, летнее утро в первой главе романа «Господа Головлевы»: «...шестой час в начале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропуская лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахами ели, грибов и ягод...». Такая картина пробуждающегося дня должна бы вселить в человека полноту жизнеощущения, но здесь она противопоставлена душевной мертвенности героя, который «ничего не замечает».

Однако солнечные лучи — редкие гости в пейзажах Щедрина. Для него характерны «непрекращающиеся осенние сумерки», «серые испарения осени», «серое, вечно слезящееся небо», «грузные массы облаков» (XII, 75), «понурые и неподвижные, точно замученные деревья» (XII, 82). В весеннем пейзаже — также «сплошные темные облака», сеющие «изморозь — не то дождь, не то снег», «сильный ветер», предвещающий «гнилую оттепель» (XII, 188).

[40] См. К. Григорьян. Пейзаж в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина.— «Русская литература», 1961, № 3, стр. 193.

Чаще, чем у кого-либо другого из русских писателей, встречается у Щедрина картина «сиротливой снежной равнины» (XII, 171), «безнадежной, надрывающей сердце пустыни» (XI, 354), при виде которой человеку кажется, что он «неожиданно очутился один, совершенно один, отторгнутый от всего живого», что он «подавлен и уничтожен» (II, 447). Настойчиво повторяется Щедриным образ «белого савана» (II, 447, IV, 250, XI, 354, XII, 132), покрывающего «помертвевшую землю» (IV, 350) на «неоглядном пространстве» (XII, 132). Социально-психологическая нагрузка, которую несет подобный пейзаж в структуре произведения, порою прямо раскрывается автором: «Все сковано, беспомощно и безмолвно, словно сдавлено невидимой, но грозной кабалой» (XVI, 231), «Все глядело сумрачно, сонно, все говорило об угнетении» (XII, 75).

В русской поэзии пейзаж, типологически близкий щедринскому пейзажу, был создан Некрасовым. Первые его образцы хронологически предваряли пейзаж Щедрина, в дальнейшем их развитие протекало параллельно.

В 1846 г. Некрасов пишет стихотворение «Перед дождем», явно восходящее к пушкинской традиции изображения «низкой природы», но проникнутое более острым социальным содержанием:

Заунывный ветер гонит
Стаю туч на край небес.
Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет темный лес.

На ручей, рябой и пестрый,
За листком летит листок,
И струей сухой и острой
Набегает холодок.

Полумрак на все ложится;
Налетев со всех сторон,
С криком в воздухе кружится
Стая галок и ворон.

Над проезжей таратайкой
Спущен верх, перед закрыт;
И «пошел!» — привстав с нагайкой,
Ямщику жандарм кричит.

Поэта интересует пейзаж не сам по себе, не динамика определенного явления природы, хотя в стихотворении и немало образов — зрительных, воспринимаемых на слух и на ощущение, из которых складывается цельный и конкретный пейзажный образ. Время года прямо не названо, но упоминание о падающих листьях указывает на осень. Общий колорит создается нагнетанием деталей, удручающе действующих на сознание читателя. Стонет не просто ель, но «надломленная», обреченная

на гибель. Крик галок и ворон вносит в картину оттенок чего-то зловещего, подготовляя смысловую кульминацию стихотворения. Такие поэтические образы, как заунывный свист ветра, скрип ели, крик галок и ворон, несущиеся по небу тучи, окутывающий все полумрак, перерастают в широкое обобщение не просто «крепостной нищеты», но всей породившей ее социально-политической системы, на страже которой стоит жандарм с нагайкой.

При жизни Некрасова последняя строка стихотворения печаталась с цензурной поправкой: «денщик» вместо «жандарм», устранявшей ее социальное звучание, но делавшей непонятным упоминание о «нагайке». В таратайках с поднятым верхом жандармы перевозили политических арестантов.

К стихотворению «Перед дождем» близок стихотворный цикл Некрасова «В деревне» (1854). Те же вороны каркают, сидя на кресте церкви, на верху колокольни, на крыше избы, на «покачнувшемся» шесте у плетня... Как аллегорическое изображение николаевской России воспринимались читателями того времени строки:

Ветер шатает избенку убогую,
Весь развалился овин...

И далее: «Скоро избушка совсем расшатается». В том, что цикл «В деревне» не был, вопреки уверению самого Некрасова, сделанному по тактическим соображениям, «простым рассказом из сельского быта» [41], убеждает другое его стихотворение — «Утро», написанное много лет спустя (1874). В нем социальный подтекст пейзажа раскрыт с первых же строк самим автором:

Ты грустна, ты страдаешь душою:
Верю — здесь не страдать мудрено.
С окружающей нас нищетою
Здесь природа сама заодно.

В двух следующих строфах, как и в стихотворениях «Перед дождем» и «В деревне», со всей очевидностью выступает полное соответствие между внешним видом природы и нищетой народа:

Бесконечно унылы и жалки
Эти пастбища, нивы, луга,
Эти мокрые, сонные галки,
Что сидят на вершине стога;

Эта кляча с крестьянином пьяным,
Через силу бегущая вскачь
В даль, сокрытую синим туманом,
Это мутное небо... Хоть плачь!

[41] См. Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. I. М., Гослитиздат, 1948, стр. 543 (комментарий К. И. Чуковского).

Несмотря на то что эти строки и отделены от стихотворения «В деревне» двадцатью годами, а от стихотворения «Перед дождем» — двадцатью восемью, ничего не изменилось в колористической гамме некрасовского пейзажа. Этим самым поэт давал понять, что между крестьянской дореформенной и пореформенной Россией нет никакой разницы. И, конечно, «кляча», с трудом силящаяся бежать,— по-своему не менее выразительный по силе обобщения образ, чем жандарм, размахивающий нагайкой.

Своеобразный живописный вариант стихотворений Некрасова «Перед дождем» и «Утро» создаст в 1876 г. И. Е. Репин в картине «Под конвоем. По грязной дороге» (ГТГ). Увязая в топкой грязи размытой дождями дороги, катится бричка, запряженная тройкой понурых лошадей. В бричке, на подстилке из соломы, сидит арестант в шинели с поднятым воротником, охраняемый двумя жандармами. Ямщик размахивает кнутом, понукая лошадей. По обочине дороги вдаль уходят телеграфные столбы. Однообразный равнинный пейзаж, подернутый мглой тумана. Направо, у края картины, покосившийся полосатый верстовой столб. Картина Репина не является произведением пейзажного жанра, пейзаж служит в ней фоном, но пейзаж — и, в частности, «это мутное небо» — во многом способствует созданию у зрителя тех же эмоций, какие возникают и у читателя некрасовских стихов.

9

Некрасов и Пушкин олицетворяют собой две различные эпохи в истории русской поэзии. Но Некрасов был не только зачинателем того нового, что стало неразрывно связано с его именем, но и продолжателем старого, ведущего свое начало от Пушкина. В. В. Гиппиус по этому поводу очень верно заметил: «Наиболее тесно соприкасался Некрасов с теми элементами пушкинской поэзии, которые являются у самого Пушкина пробами новых путей и симптомами дальнейшего развития поэзии, являются, так сказать, потенциально некрасовскими» [42]. Быть может, особенно разительно это «соприкосновение» сказалось как раз в тех художественных средствах, к которым обращался Некрасов, воссоздавая характерные черты русского национального пейзажа. Тем не менее, при несомненном сходстве, некрасовский образ русской природы в целом отличается от пушкинского, и это отличие заключалось не только в углублении его социального смысла. Своеобразие некрасовского пейзажа составляет сочетание двух аспектов, которые могут быть условно названы «пушкинским» и «лермонтовским». Первый аспект, внушенный щемящим сознанием, что «нищета» природы по-своему отражает народную нищету, преемственно восходит к «фламандским» зарисовкам Пушкина в «Отрыв-

[42] Вас. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века, стр. 12.

ках из Путешествия Онегина» и в стихотворении «Румяный критик мой...». Второй аспект, проникнутый полнотой непосредственного восприятия родной природы, ощущением, что никакие красоты иных стран не могут заменить ее русскому сердцу, развивает «широкий» план лермонтовской «Родины». Пройдя лейтмотивом через все творчество Некрасова, эти два аспекта сольются впоследствии в синтезированном образе «убогой» и «обильной», «могучей» и «бессильной» «матушки-Руси». «Убогое» и «бессильное» в облике природы, как и в нравственном складе народа, угнетало и наводило на горькие признания: «хоть плачь!»; «обильное» и «могучее» вселяло веру в будущее и в самого себя: «Да, только здесь могу я быть поэтом!» («Начало поэмы», 1864).

Второй аспект русского национального пейзажа как бы задает тон поэме Некрасова «Тишина» (1857), отражающей впечатления поэта по возвращении из-за границы:

Все рожь кругом, как степь живая,
Ни замков, ни морей, ни гор...
Спасибо, сторона родная,
За твой врачующий простор!

Ощущение простора охватывает и читателя поэмы, воочию представляющего себе «суровость рек, всегда готовых // с грозою выдержать войну», и «нив широкие размеры», и «леса сплошные», откуда исходит «сосен аромат смолистый».

Первый аспект, на этот раз с оттенком добродушной иронии, выступает лишь там, где рассказывается, как:

Завидев мост полуживой,
Ямщик бывалый, парень русский,
В овраг спускает лошадей
И едет по тропинке узкой
Под самый мост... оно верней!

Но в следующих же строках вновь возникает второй аспект:

...Ямщик свистит
И выезжает на приволье
Лугов... родной, любимый вид!
Там зелень ярче изумруда,
Нежнее шелковых ковров,
И как серебряные блюда
На ровной скатерти лугов
Стоят озера... ночью темной
Мы миновали луг поемный,
И вот уж едем целый день
Между зелеными стенами
Густых берез. Люблю их тень
И путь, усыпанный листами!

Картина, нарисованная Некрасовым, в значительно большей степени описательна, чем изобразительна; чисто живописное в ней сводится к «зелени» ровных лугов и густых берез и к «серебру» озер. Жизнеутверждающий пафос, которым дышат эти строки, объясняется радостью свидания со «стороной родной», встретившей поэта ясной, солнечной погодой.

Мысль о живительной силе природы Некрасов впервые высказал в стихотворении «За городом» (1852). По своему построению оно напоминает пушкинское стихотворение «Румяный критик мой...»: написано шестистопным ямбом, со смежными рифмами, в форме диалога. Первый собеседник удивляется тому, как людям, занимающимся «поденным трудом», еще могут быть доступны «наклонность к мечтам», «тихая печаль, что слаще радости» при виде месяца или при созерцании дали, ощущение того, что «далекий свод небес, усеянный звездами // ... простерт с любовию над нами». Он задает вопрос:

Откуда чувства эти?
Чем так довольны мы? Ведь мы уже не дети!
... И нам ли, беднякам,
На отвлеченные природой наслажденья
Свободы краткие истрачивать мгновенья?

Это недоумение напоминает о размышлениях Некрасова над стихами «Весенние воды» в его статье о Тютчеве («Русские второстепенные поэты», 1849): «Читая их, чувствуешь весну, когда сам не знаешь, почему делается весело и легко на душе, как будто несколько лет свалилось долой с плеч,— когда любуешься и едва показавшейся травкой, и только что распускающимся деревом, и бежишь, бежишь, как ребенок, полной грудью впивая живительный воздух и забывая, что бежать совсем неприлично, не по летам ...» [43]

Ответ на эти недоуменные вопросы содержится в возражении второго собеседника:

— Э! полно рассуждать! искать всему причин!
Деревня согнала с души давнишний сплин.
Забыта тяжкая, гнетущая работа,
Докучной бедности бессменная забота —
И сердцу весело... И лучше поскорей
Судьбе воздать хвалу, что в нищете своей,
Лишенные даров довольства и свободы,
Мы живо чувствуем сокровища природы,
Которых сильные и сытые земли
Отнять у бедняков голодных не могли...

---

[43] Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. IX, 1950, стр. 208—209.

Итак, сходство этого стихотворения Некрасова со стихотворением Пушкина «Румяный критик мой...» ограничивается только стихотворной формой и непринужденной разговорной интонацией. Но настроение, которым оно проникнуто, совсем иное. Здесь уже сказывается характерное для Некрасова сознание неразрывной связи между природой и жизнью народа. В этом сознании — ключ к пониманию того нового, что внес Некрасов в развитие художественного образа родины.

10

Искусствоведы различают две линии в развитии русского национального пейзажа: одну, проникнутую «пафосом гражданской скорби» и обнажавшую «прозу деревенской жизни», и другую, утверждавшую «в образах природы положительный идеал» и стремившуюся к «бесхитростной правдивой передаче реальной красоты родной земли» [44]. Эти две линии соответствуют двум аспектам образа родины, нашедшим воплощение в литературе.

В русской живописи формирование и утверждение национального реалистического пейзажа происходило в те годы, когда в отечественной литературе он уже был создан. Естественно, что достижения писателей и поэтов во многом оказались плодотворными для художников-пейзажистов и были творчески восприняты ими. Исследовательница русской пейзажной живописи Ф. С. Мальцева указывает и на ту большую роль, какую сыграла в развитии русского реалистического пейзажа магистерская диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), содержавшая «ряд глубоко развитых положений, касающихся искусства пейзажной живописи» [45].

Уместно напомнить здесь эти положения Чернышевского, ибо в дальнейшем они действительно будут развиты в творчестве крупнейших русских пейзажистов, заложивших основы реалистического и демократического понимания образов родной природы.

Основной тезис эстетики Чернышевского — «прекрасное есть жизнь», направленный против идеалистического представления о превосходстве искусства над действительностью, раскрывался великим критиком, в частности, и на примере живой природы и отношения к ней человека.

«Пейзаж прекрасен тогда, когда оживлен» — это положение Чернышевского таит в себе глубокий смысл и применительно к пейзажной живописи допускает различные толкования. Оно означает, во-первых, что пейзаж оживляется непосредственным, зримым присутствием человека; во-вторых, что в пейзаже могут так или иначе обнаруживаться следы его творческой деятельности; в-третьих, что самый характер изобра-

---

[44] Ф. С. Мальцева. Мастера русского реалистического пейзажа, вып. 1. М., Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1952, стр. 13; Н. Новоуспенский. Алексей Кондратьевич Саврасов, стр. 35.

[45] Ф. С. Мальцева. Мастера русского реалистического пейзажа, вып. 1, стр. 12.

жения природы несет на себе отпечаток проецируемого на нее отношения человека, его чувств и мыслей; в-четвертых, что пейзаж приобретает одухотворенность, когда явления природы передаются в их динамике. Последнее не только показывает жизнь в природе, но и вызывает определенные аналогии с «движением человеческой жизни» («до некоторой степени напоминают о ней шелест растений, качанье их ветвей, вечно колеблющиеся листочки их»). Каждому из этих возможных толкований приведенного положения Чернышевского и отвечала в той или иной мере русская реалистическая пейзажная живопись.

Очень важно суждение Чернышевского, что «вообще на природу смотрит человек глазами владельца, и на земле прекрасным кажется ему также то, с чем связано счастие, довольство человеческой жизни» [46]. В основе эпического образа родной природы, являющегося одним из компонентов второго аспекта русского национального пейзажа, лежит именно такое отношение к ней.

В своей диссертации Чернышевский прямо не касается вопросов развития русской пейзажной живописи, но, говоря, что «в природе на каждом шагу встречаются картины, к которым нечего прибавить, из которых нечего выбросить», он имеет в виду прежде всего русскую природу. Это становится очевидным, когда в доказательство он приводит следующий пример: «Войдите в порядочный лес ...— чего недостает этому лесу? Кому из видевших порядочный лес приходило в голову, что в этом лесу надобно что-нибудь изменить, что-нибудь дополнить для полноты эстетического наслаждения им?». В отличие от романтиков, искавших необычного в природе родной страны, Чернышевский предлагает проехать «несколько сот верст по Европейской России, которая, говорят, бедна видами», дабы убедиться, сколько «на этом небольшом переезде таких местностей, которые восхитят вас, любуясь на которые вы не подумаете о том, что «если бы тут вот это прибавить, тут вот это убавить, пейзаж был бы лучше» [47].

Критические статьи Белинского, диссертация Чернышевского были той теоретической основой, на которой складывалось отношение современных им художников к насущным задачам русской пейзажной живописи. Начали изменяться и те требования, которые предъявлялись к ней зрителями и собирателями картин. «Мне не нужно ни богатой природы, ни великолепной композиции, ни эффектного освещения, никаких чудес...— писал в 1861 г. П. М. Третьяков художнику А. Г. Горавскому,— дайте мне хотя лужу грязную, да чтобы в ней правда была, поэзия, а поэзия во всем может быть, это дело художника» [48].

Развитие национального пейзажа в русской реалистической живописи являлось составной частью общеевропейского художественного процесса.

---

[46] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. II. М., Гослитиздат, 1949 стр. 13.
[47] Там же, стр. 59.
[48] А. Боткина. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1960, стр. 42.

Ту же задачу решали, начиная с 20-х годов XIX в., художники Англии, Франции, Германии и других стран. Не случайно один из наиболее лиричных русских пейзажистов, выступивших на рубеже 60-х и 70-х годов, Ф. А. Васильев причислял к своим «учителям» картинную галерею графа Кушелева-Безбородко в Петербурге (в 1863 г. перешла в Академию художеств) с ее собранием современных западноевропейских мастеров пейзажа, а А. К. Саврасов в отчете о заграничной поездке (1862) особо останавливался на работах английских пейзажистов, у которых он находил то, чего недоставало господствовавшей в ту пору академической школе,— «местный (т. е. национальный.— *К. П.*) характер колорита и рисунка» и «замечательную верность» в передаче «всех разнообразных мотивов природы» [49].

11

Первый аспект русского национального пейзажа определился в 60-х годах XIX в. и развивался в тесном взаимодействии с жанровой живописью. Достаточно вспомнить такие картины В. Г. Перова, как «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861, ГТГ), «Проводы покойника» (1865, ГТГ), «Последний кабак у заставы» (1868, ГТГ). Во всех трех картинах пейзаж не является самоцелью для художника; он нужен ему для того, чтобы своим живописным строем подчеркнуть обличительную тенденцию сюжета.

Носителями этой обличительной тенденции в двух первых полотнах Перова служат люди, в одном случае вызывая омерзение и негодование (пьяное шествие в «Сельском крестном ходе на Пасхе»), в другом — боль и сострадание (подавленная горем вдова и растерянные дети в «Проводах покойника»). В обеих картинах пейзаж — в сущности только фон, но фон отнюдь не нейтральный, а вызывающий соответствующее эмоциональное настроение у зрителя. Пейзаж и фигуры также дополняют друг друга, как образ крестьянина с детским гробиком и вид убогой деревни у Пушкина или пейзаж перед дождем и жандарм с нагайкой у Некрасова.

Несколько иначе построена третья картина Перова — «Последний кабак у заставы». В первых двух картинах художником сказано все. Мы не видим лица вдовы крестьянина, но понимаем ее душевное состояние по согбенной спине и безнадежно опущенной голове. Персонажи «Крестного хода» сами полностью себя изобличают, и повествовательность картины доведена до предела. Про картину «Последний кабак у заставы» не скажешь, что главное в ней — люди. Правда, здесь тоже есть одна человеческая фигура, но она не сразу обращает на себя внимание. Масштабное соотношение между ней и пейзажем иное, чем в предыдущих произведениях Перова. Первое, на чем останавливается взгляд,

49 Цит. по книге: Н. Новоуспенский. Алексей Кондратьевич Саврасов, стр. 108.

это столбы заставы, увенчанные двуглавыми орлами и четко вырисовывающиеся на желто-лимонном фоне вечерней зари. Темнеют в сумерках стены строений. Из окон, занесенных снегом, проникает красноватый свет. У порога кабака стоят — и, может быть, уже давно стоят — двое дровней. В одних сидит покрытая платком женщина. Додумать сюжет этой картины художник предоставляет зрителю. И тут большую роль играет пейзаж. Вот-вот потухнет на западе полоса заката, улица погрузится в темноту, еще более зловещим светом будут отблескивать стекла окон. А женщина еще неизвестно сколько времени будет дожидаться мужа. Весь тревожный тон картины как нельзя лучше отвечает думам этой женщины; и все же фигура — лишь деталь в общей композиции. Созданное художником произведение не утратило бы своего социального содержания даже в том случае, если бы у дверей кабака стояли одни пустые дровни.

Перов не был пейзажистом. Тем не менее его жанровые картины занимают заметное место в развитии русской пейзажной живописи.

Обличительное начало, столь обнаженное у Перова, в опосредствованном виде выступает и у других художников, в творчестве которых пейзаж приобретает самодовлеющее значение. Это не мешает им через образы отечественной природы передавать думы и эмоции, навеваемые социальной и исторической действительностью.

О демократизации русской пейзажной живописи в 60—70-х годах свидетельствует преобладание в ней лишенных внешней красивости деревенских мотивов. Многие русские пейзажисты могли бы применить к своему художественному восприятию образа родины слова М. Е. Салтыкова-Щедрина: «...я люблю... эту однообразную природу русской земли, я люблю ее не для нее самой, а для человека, которого воспитала она на лоне своем и которого она объясняет...» [50].

В поисках национально характерного в родной природе пейзажисты часто обращаются к изображению широких открытых пространств. Это позволяет либо подчеркнуть затерянность и бесприютность человека «средь неведомых равнин», либо дать почувствовать размах и беспредельность русских просторов. Образ этих неоглядных просторов нередко сочетается с мотивом уходящей вдаль дороги. Различие творческой задачи определяет различие в образном и светоцветовом строе картины.

В 1861 г. малоизвестный художник А. П. Попов-Московский пишет очень выразительную картину «Грозовой день» (Гос. художественный музей БССР). Тяжелые тучи стремительно надвигаются с юго-запада, обволакивая темнотой все на своем пути. Левая часть картины — поле и далекая деревушка — уже погружена во мрак. Но солнце еще не застлано тучами и освещает полосу ржи на горизонте и часть проселочной дороги, по которой порывистый ветер взметает песок. Вспоминаются тютчевские образы «принахмурившейся земли» и солнца, «испод-

[50] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. I. М., 1941, стр. 113.

лобья» смотрящего на поля. Старуха-крестьянка с котомкой за плечами и маленькая девочка, которую она держит за руку, подгоняемые ветром, спешат добраться до дому, пока не разразилась гроза. Тревожное настроение, пронизывающее картину, передается зрителю.

По замечанию Ф. С. Мальцевой, «в чем-то очень важном эта картина предвосхищает» картину молодого, рано умершего пейзажиста Ф. А. Васильева «Оттепель» [51], написанную в 1871 г. (ГТГ). Время года у Попова-Московского и у Васильева не совпадает: у одного — лето, у другого — ранняя весна. Небо хмурое, и воздух пропитан сыростью. Дорога начинает проваливаться; местами по ее сторонам видны глубокие полыньи. Жалкой выглядит избушка на косогоре. Ничто в этой картине не вселяет бодрящего чувства, связанного с наступающим обновлением природы. Пейзаж «оживлен» двумя фигурами — пожилого крестьянина с мешком за спиной и ребенка. Но каким неуместным кажется здесь это слово «оживлен»! Они остановились, и ребенок на что-то указывает взрослому, то ли на стаю галок, то ли на воду, залившую дорогу и через которую им предстоит перебираться. А путь еще далек и тяжел...

«Большая дорога осенью» (1863, ГТГ) — так называется картина М. К. Клодта. Около двух третей полотна затянуто сгустившимися тучами с редкими просветами. Плоская местность скупо разнообразится группой редких деревьев, стоящих в стороне от дороги. Среди них расположилось несколько бедных деревенских строений. Общая безрадостность пейзажа усугубляется фигурой крестьянина, стоящего у телеги со сломанным колесом.

К этим произведениям, в которых фигуры, занимая, казалось бы, второстепенное место, тем не менее играют роль своеобразного социального ориентира, указывающего на демократичность замысла художника, примыкают и две картины А. И. Куинджи — «Заброшенная деревня» (1874, ГТГ) и «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875, ГТГ). В первой из них буквально не на чем остановить взгляда — до того все кажется безотрадным и тусклым в этом безлюдном краю. Название картины характерно перекликается с заглавием стихотворения Некрасова «Забытая деревня» (1855). Хотя между картиной Куинджи и стихотворением Некрасова по видимости и нет никакого сюжетного и образного соответствия, эти художественные произведения воспринимаются как обобщенный образ крестьянской России — в первом случае крепостной, во втором пореформенной. Такой же смысл приобретает и вторая картина Куинджи. Впечатление, производимое ею на зрителя, очень верно передал один из художественных обозревателей, увидевший ее на IV передвижной выставке: «Сколько грусти, тоски, горя и нужды в этой бесприютной, серой степи! Сколько немилосердного равнодушия в этом сыром, туманном дне, в этом море грязи, сколько безнадежности в этой

[51] Ф. С. Мальцева. Пейзаж.— В книге: «История русского искусства», т. IX, кн. 1, стр. 399.

беспредельности! А эта воющая собака! Этот протест, посланный в пространство! А эта корчма вдали! Эта гавань чумацкая! Там приют, там крыша, там отдых, там водка. А потом? Потом опять дождь, грязь, холод, опять та же беспредельность, то же горе!» [52].

12

Зачинателем противоположной тенденции в изображении обширных русских равнин, умевшим находить в их внешнем однообразии бесконечное живописное разнообразие, выступил А. К. Саврасов.

В ранний период творчества Саврасовым были созданы четыре картины, объединенные единством замысла и внушенные ему украинскими впечатлениями. Он задался целью показать степь при разном освещении. Картины «Рассвет в степи» и «Степь днем» (1852, ГРМ) писаны почти с одного и того же места и охватывают далеко раскинувшееся степное пространство. Можно предполагать, что с той же точки были написаны и две не дошедшие до нас картины — «Степь при вечернем освещении» и «Степь при луне». Одновременно с Саврасовым аналогичную задачу — изобразить степь утром, в полдень, вечером и лунной ночью — поставил перед собой И. С. Никитин в стихотворении «Степная дорога» (1853). Если в данном случае совпадение замысла у поэта и художника, по-видимому, случайно, то в дальнейшем никитинский образ Руси, которая «по лицу земли // в красе царственной развернулася» («Русь», 1851), мог оказать и непосредственное воздействие на соответствующую трактовку русской природы в живописи. Но поэтический образ «царственной красы» скорее вызывает ассоциации с эпичностью И. И. Шишкина, нежели с мягким лиризмом Саврасова.

Открытые дали не перестают привлекать внимание Саврасова на протяжении всего его творческого пути. Они либо составляют основной мотив картины [53], либо входят в нее в качестве одного из композиционных элементов, в обоих случаях служа своего рода символом русского раздолья. Все очень плоско и просто в этих далях, но в этой простоте и плоскости угадана и раскрыта художником высокая поэтичность.

Именно такую образно-композиционную роль играет дальний план в самой прославленной картине Саврасова — «Грачи прилетели» (1871, ГТГ). На много верст растянулась однообразная гладь еще не очистившихся от снега полей, но снежный покров побурел и оседает; местами

---

[52] Б. IV передвижная выставка картин.— «Новороссийский телеграф», 1876, № 307.
[53] См., например, картины: «Лунная ночь. Болото» (1870, Серпуховской историко-художественный музей), «Закат над болотом» (1871, ГРМ), «Печерский монастырь под Нижним Новгородом» (1871, Горьковский гос. художественный музей), «Разлив Волги под Ярославлем» (1871, ГРМ). «К концу лета на Волге» (1873, ГТГ), «Вечер. Перелет птиц» (1874, Одесский художественный музей), «Зимняя дорога» (1870-е гг., Гос. художественный музей БССР), этюд «Весна» (1870-е гг., ГТГ), «Рожь» (1881, ГТГ).

в проталинах отражается голубизна неба. Во всем ощущается наступление весны.

Картина «Грачи прилетели» слишком известна, чтобы нужно было подробно ее описывать. Значение этого произведения не только в творчестве Саврасова, но и в развитии русского изобразительного искусства вообще настолько велико, что даже бесчисленные дешевые репродукции, «хрестоматийность» и «азбучность» не смогли опошлить эту чудесную картину.

В истории русской пейзажной живописи «Грачи прилетели» Саврасова были таким же новым словом, таким же откровением, каким в истории русского литературного пейзажа картины времен года в «Евгении Онегине». Появление «Грачей» Саврасова (сначала на Постоянной выставке в Обществе любителей художеств в Москве, а затем на Первой выставке Товарищества передвижников в Петербурге) знаменовало торжество реалистического национального пейзажа. Подобно тому как пушкинский пейзаж проложил дорогу пейзажам Лермонтова и Некрасова, так без саврасовских «Грачей» были бы невозможны лучшие пейзажные образы Левитана.

Впоследствии Левитан, бесспорно самый выдающийся из учеников Саврасова, писал в некрологе, посвященном учителю, что до него русские пейзажисты — «люди большого таланта» (он называет М. Н. Воробьева, В. И. Штернберга, М. И. Лебедева и Сильвестра Щедрина) — «искали мотивов для своих картин вне России, их родной страны, и главным образом относились к пейзажу как к красивому сочетанию линий и предметов». В противоположность названным художникам, «Саврасов радикально отказался от этого отношения к пейзажу, избирая уже не исключительно красивые места сюжетом для своих картин, а, наоборот, стараясь отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу. У Саврасова появилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родной земле» [54].

Уже в сравнительно ранних картинах Саврасова прослеживается постепенное преодоление им условностей романтического пейзажа, т. е. то же самое, что было характерно для эволюции Пушкина-пейзажиста. А в произведениях, относящихся к зрелому периоду творчества художника, и прежде всего в «Грачах», обнаруживается та же глубина эмоционального воздействия при относительной сдержанности художественных средств, которая сближает его картины с реалистическими пейзажами Пушкина.

Однако «пушкинское» начало, безусловно присутствующее в саврасовском понимании образа родины, не следует представлять себе слишком прямолинейно и односторонне. Б. В. Асафьев был едва ли прав, когда писал о «Грачах» Саврасова, что художник «увидел русскую при-

[54] И. Левитан. По поводу смерти А. К. Саврасова.— «Русские ведомости», 1897, № 274.

роду глазами Пушкина и по-пушкински ее почувствовал». На самом деле, конечно, Саврасов увидел русскую весну *своими* глазами. Национальный характер пейзажа открылся его взору в результате собственных долголетних творческих поисков. И лишь духовной подпочвой этих исканий живописца были те национальные традиции в изображении родной природы, которые сложились в русской литературе, начиная с Пушкина.

Современный исследователь творчества Саврасова очень точно определил национальную сущность картины «Грачи прилетели», благодаря которой эта живописная поэма о русской весне стала обобщенным и общепонятным образом родины: «Это не отвлеченная природа вообще, а природа русского села, увиденная и понятая так, как она постоянно открывается живущим среди нее людям. Такой взгляд на природу делает пейзажный образ не только национально, но и социально определенным» [55].

Этой национальной и социальной определенности, в частности, способствует образ сельского храма с шатровой колокольней, служащий композиционным центром дальнего плана картины. Произведение архитектурного творчества народа, выражающее его представление о красоте, оно тем самым напоминает о незримом присутствии человека среди пробуждающейся природы. Церковь нередко появлялась в литературе как характерная примета сельского пейзажа (например, в «Записках охотника» Тургенева — рассказы «Льгов», «Малиновая вода», очерк «Лес и степь»), но не несла при этом какой-либо дополнительной эмоциональной окраски. Чисто декоративное значение имеет образ сельской церкви в грандиозном панорамном пейзаже, открывающем первую главу второго тома «Мертвых душ» Гоголя. Демократическое содержание и подлинно социальный смысл придал образу «скудного алтаря» Некрасов («Тишина»). Можно сказать, что после Некрасова образ скромного сельского — и вообще провинциального — храма, воплощенный в лучших произведениях русской пейзажной живописи вплоть до картин Левитана, стал не отделим от ассоциаций с народной печалью, народными стонами, тяжелее которых «не слыхали // ни римский Петр, ни Колизей».

Новаторское значение саврасовского шедевра на первых порах оказалось доступным немногим наиболее чутким современникам и по-настоящему раскрылось лишь в процессе дальнейшего развития пейзажной живописи в России.

Самым содержательным из всех отзывов о картине Саврасова «Грачи прилетели» является отзыв И. Н. Крамского. Его письмо к Ф. А. Васильеву, в котором он излагает свои впечатления от картины, неизменно цитируется во всех работах о Саврасове, и оно этого заслуживает. Но цитируется это письмо обычно с пропуском нескольких фраз, указывающих на то, что и Крамскому было не до конца понятно, какой

[55] Н. Новоуспенский. Алексей Кондратьевич Саврасов, стр. 58.

шаг вперед сделан Саврасовым. Вот что пишет Крамской: «Мы открыли выставку с 28 ноября, и она имеет успех ... Но, дорогой мой, грустно, как грустно, если бы вы знали, что нет пейзажиста у нас. Пейзаж Саврасова *Грачи прилетели* есть лучший, и он, действительно, прекрасный, хотя тут же и Боголюбов ... и барон Клодт, и И[ван] И[ванович]*. Но все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в «Грачах». Грустно! Это именно заметно особенно на такой выставке, где резко выражается индивидуальность, где каждая картина должна выражать нечто живое и искреннее» [56]. Эти строки свидетельствуют о том, что при высокой и тонкой оценке картины Саврасова Крамской все же рассматривал ее как исключение на общем фоне современной пейзажной живописи, а не как предвестие новой эры в ее развитии. Отсюда горькое утверждение, что в России «нет пейзажиста».

В действительности Россия уже в то время могла гордиться не одним, а несколькими пейзажистами. Такие картины Саврасова, как «Пейзаж с рекой и рыбаком» (1859, Гос. музей латышского и русского искусства, Рига), «Лосиный остров в Сокольниках» (1869, ГТГ), «Лунная ночь. Болото» (1870, Серпуховской историко-художественный музей), были не только крупными вехами на пути к «Грачам», но и произведениями самостоятельного художественного значения.

Н. Новоуспенский не без оснований видит в раннем полотне Саврасова «Пейзаж с рекой и рыбаком» один из первых в русской живописи примеров «ясности и поэтической силы» в передаче сельской природы. Эта картина свидетельствует также и о том, что художником «по-новому было понято и выражено в пейзаже и отношение человека к природе. Человек, идущий неторопливым шагом от реки с ведерком и сетями,— не стаффажная фигурка, вводившаяся обычно пейзажистами для оживления картины. Человек со своими повседневными делами и заботами естественно и просто вошел в жизнь природы». Пейзаж Саврасова отражает «процесс духовного сближения с природой», одновременно происходивший в изобразительном искусстве и в литературе. Н. Новоуспенский склонен воспринимать строки из стихотворения А. Н. Майкова «Рыбная ловля» (1855): «...какая гладь! // Лесистых берегов обрывы и изгибы, // Как зеркалом, водой повторены...» в качестве «литературного эпиграфа или программы живописного образа», нашедшего воплощение в картине [57]. Это, разумеется, не значит, что произведение Саврасова буквально навеяно стихами Майкова. Между ними существует типологическая связь, обусловленная общностью художественного понимания родного пейзажа, которое складывалось в ту пору как в живописи, так

* Шишкин.

[56] Письмо от 6 декабря 1871 г.— В книге: Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи в двух томах, т. 1. М., «Искусство», 1965, стр. 103.— В работах о Саврасове цитируется с пропуском фраз: «Но, дорогой мой, грустно, как грустно, если бы вы знали, что нет пейзажиста у нас» и «Грустно! Это именно заметно...» до конца.

[57] Н. Новоуспенский. Алексей Кондратьевич Саврасов, стр. 29, 30.

и в поэзии. В стихотворении И. С. Никитина «Подле реки одиноко стою я под тенью ракиты...» (1854) набросан пейзаж «с рыбаком», по своему настроению не менее, если не более, близкий к картине Саврасова:

С первого взгляда все просто, но сколько тут силы,
Жизни, величия новых предметов для песен и думы!..

Наряду с Саврасовым большая заслуга в создании русского национального пейзажа принадлежит в особенности Ф. А. Васильеву и И. И. Шишкину.

Средняя полоса России была основным источником творческих вдохновений для Васильева. Рано сраженный тяжелым недугом, Васильев умер в полном расцвете таланта, не успев осуществить всего им задуманного. Но и то, что оставлено художником, драгоценно. Летом 1873 г., когда дни Васильева уже были сочтены, Крамской писал Репину: «...я полагаю, что русская школа теряет в нем гениального мальчика — такое чутье натуры, такое нежное поэтическое чувство без сентиментальности, такое всеобъемлющее понимание редко встречается ... У него было нечто, чего не было и нет ни у одного из наших пейзажистов» [58].

К такому убеждению Крамской пришел под впечатлением последних картин Васильева, писанных больным художником в Крыму. Среди них было несколько, посвященных любимой им среднерусской природе, по которой он так тосковал. Через каких-нибудь два с половиной месяца после грустного признания, что в России «нет пейзажиста», Крамской писал тому же Васильеву, пораженный его картиной «Мокрый луг» (1872, ГТГ): «...она сразу до такой степени говорит ясно, что вы думали и чувствовали, что, я думаю, и самый момент в природе не сказал бы ничего больше. Эта от первого плана убегающая тень, этот ветерок, побежавший по воде, эти деревца, еще поливаемые последними каплями дождя, это русло, начинающее зарастать, наконец, небо, т. е. тучи, туда уходящие, со всею массою воды, обмытая зелень, весенняя зелень, яркая, одноцветная, невозможная, варварская для задачи художника ...». Эти взволнованные строки — лучшее доказательство того, как был захвачен Крамской картиной Васильева. Но в конце письма он снова возвращается к оценке ее художественных достоинств: «Эта трава на первом плане и эта тень — такого рода, что я не знаю ни одного произведения русской школы, где бы так обворожительно это было сработано. И потом счастливый какой-то фантастический свет, совершенно особенный и в то же время такой натуральный, что я не могу оторвать глаз» [59].

Сравнивая потом картину Васильева «Мокрый луг» с картиной Шишкина «Сосновый бор», одновременно с ней появившейся на конкурсной выставке в Обществе поощрения художеств (1872), Крамской назвал

[58] Письмо от 3 августа 1873 г.— В книге: Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи в двух томах, т. 1, стр. 191.
[59] Письмо от 22 февраля 1872 г.— Там же, стр. 107, 109.

первую «субъективной», а вторую «объективной». Под «объективностью» он подразумевал эпическое начало, под «субъективностью» — лирическое.

В отношении Васильева к природе субъективность проявлялась и в прямом значении этого слова. Его реалистические по своей художественной сути пейзажи часто овеяны романтикой. Недаром, переносясь мыслью из Крыма на север, он писал, что ему «чудятся серые ивы над ровным, с камышами, прудом, чудятся живыми существами». И добавлял: «Глубок, глубок смысл природы, если его понять, кто может» [60]. От горьких наблюдений над современной социальной действительностью, от личных невзгод художник уходил к «врачующим» впечатлениям природы.

Некогда Лермонтов, после только что закончившегося сражения при Валерике, глядя на «вечно гордую и спокойную» гряду Кавказских гор, предавался тяжким размышлениям:

Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет?.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

(«Я к вам пишу: случайно! право...», 1840)

Тот же вопрос о резком противоречии между мирной природой и немирным человеком вставал и перед Васильевым, но художник находил его разрешение в романтической мечте. Он верил в то, что образы природы, запечатленные правдивой кистью живописца, способны вызвать нравственный переворот в душе человека, готового стать злодеем. Любуясь крымской весной, Васильев писал Крамскому: «Если написать картину, состоящую из одного этого голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать это так, как оно в природе, то я уверен, преступный замысел человека, смотрящего на эту картину, полную благодати и бесконечного торжества и чистоты природы, будет отложен и покажется во всей своей безобразной наготе. Я верю, что у человечества, в далеком, конечно, будущем, найдутся такие художники...» [61].

С подобными высокими требованиями еще не подходил к изображению природы ни один пейзажист. Но, как бы субъективны ни были такие запросы, самая возможность их возникновения свидетельствовала о большой идейно-эстетической зрелости, достигнутой к этому времени русской художественной мыслью.

Противоположное «субъективному» эпическое начало в образе русской природы получило наиболее законченное выражение в творчестве Шиш-

---

[60] Письмо к И. Н. Крамскому от 8 февраля 1873 г.— В книге: Переписка И. Н. Крамского, т. 2. Переписка с художниками. М., 1954, стр. 166.

[61] Письмо от 1 марта 1873 г.— В книге: Переписка И. Н. Крамского, т. 2. Переписка с художниками, стр. 195.

кина. Эпичность в трактовке открытого равнинного пространства отличает сравнительно раннюю картину Шишкина «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869, ГТГ) от лирических далей Саврасова. В этом живописном произведении большое место отведено полям, покрытым золотистой нивой, к которым через несколько лет вновь обратится художник в своей широко известной картине «Рожь» (1878, ГТГ).

Пейзаж Шишкина — пишет ли он зреющие нивы, лесные чащи или отдельные группы кряжистых деревьев — так или иначе напоминает о человеке, которого, говоря словами Салтыкова-Щедрина, «воспитала» и «объясняет» русская природа. Так, в картине «Рожь» художник показывает результат крестьянского труда, то, ради чего положено столько сил и пролито столько пота. Появившаяся впервые на Передвижной выставке 1878 г., картина Шишкина вызвала восторженный отзыв В. В. Стасова: «Эта рожь кажется сам-восемьдесят, такая она тучная, роскошная; она наполняет золотистыми отливами всю картину и только в середине разгибается в обе стороны, чтобы пропустить вьющуюся тропинку с бредущими по ней крестьянками» [62]. Это произведение Шишкина как бы иллюстрирует положение Чернышевского, что «в растениях нам нравится свежесть цвета и роскошность, богатство форм, обнаруживающее богатую силами, свежую жизнь» [63]. Картина «Рожь» делает понятной особенную любовь Шишкина к вдохновенным певцам хлебных полей Кольцову и Некрасову [64].

Нескольким произведениям Шишкина даны названия, заимствованные из русской поэзии. Это не накладывает на них, однако, отпечатка «литературности» и не превращает в простую иллюстрацию к поэтическому тексту. Вид могучего одинокого дуба посреди бескрайнего простора равнины сам по себе мог вызвать в памяти художника слова перешедшей в фольклор песни Мерзлякова и помочь найти название картины — «Среди долины ровныя» (1883, Киевский гос. музей русского искусства). Превосходен большой рисунок, навеянный текстом лермонтовской «Родины»,— «Разливы рек, подобные морям» (1890, ГТГ). Картина весеннего половодья показана с высокого берега реки. На первом плане, огороженном слегами, которые местами обрушились, налево лежат ошкуренные бревна, в середине вьется дорога, с глубокими, полными водой колеями. Второй план представляет собой холмистый спуск к реке, поросший кустарником и мелколесьем. Третий план занят широко разлившейся рекой, затопившей луга на противоположном берегу и теряющейся на линии горизонта. Прямо над рекой светлый диск луны, а выше как бы остановившиеся в небе негустые облака. Весь пейзаж, зали-

[62] «Передвижная выставка 1878 года».— В книге: В. В. Стасов. Избр. соч. в трех томах, т. I. М., «Искусство», 1952, стр. 309.

[63] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 13.

[64] В ответ на вопрос, кто его любимые поэты, Шишкин назвал, наряду с Пушкиным, Кольцова и Некрасова.— См. И. Пикулев. Иван Иванович Шишкин. М., «Искусство», 1955, стр. 159.

тый лунным светом, особенно интенсивным в центре реки и в колеях вязкой дороги, погружен в атмосферу торжественной тишины.

Из всего многообразия мотивов, определяющих восприятие родной природы в стихотворении Лермонтова, Шишкиным выбран только один, но монументальность рисунка не позволяет видеть в нем лишь графическое повторение этого поэтического мотива. Перед нами вполне самостоятельное произведение, по чувству близкое к лермонтовскому образу родины и в то же время художественно равноценное ему по силе производимого впечатления.

13

Утверждение на рубеже 60—70-х годов реалистического национального пейзажа в русской живописи было фактом огромного значения в истории русской художественной культуры. И весьма примечательно, что аналогии между развитием реалистического пейзажа в литературе и в живописи возникали уже в сознании современников. Так, например, художественный критик Г. Урусов под впечатлением картин русских пейзажистов, экспонированных в 1872 г. на выставках в Москве и Петербурге, писал: «Трудно определить причины замечаемого за последнее время процветания живописи пейзажной. Может быть, доступность содержания картины для зрителя, особенно родной, знакомой природы, служит причиною такого положения пейзажной живописи? Дюкер, Саврасов, Каменев, Шишкин, Аммосов, Васильев и другие сделали в пейзаже переворот, какой сделан был в описании природы в художественной литературе Пушкиным, Гоголем, Тургеневым и проч. Простота, правда и незатейливость содержания, при удивительно выработанной технике,— вот достоинства нового пейзажа!» [65]. Не все названные критиком имена художников равноценны, но общее направление русской пейзажной живописи намечено верно.

Однако возросшее значение пейзажа в изобразительном искусстве оставалось для многих еще недоступным. Характерную привычку к «тематическим» картинам проявил, например, обозреватель журнала «Дело» в статье о Первой передвижной выставке 1871 г.: «Мы вообще не большие поклонники художников, которые пейзаж избрали своей исключительной и единственной специальностью, и такая односторонность для нас... странна... Пейзаж нужен всякому рисовальщику как фон, как декорация для картины, но сам по себе пейзаж — всегда бесцелен» [66]. Со-

[65] Г. Урусов. Выставка художественных произведений Товарищества передвижных выставок в России и Московского училища живописи, ваяния и архитектуры.— «Беседа», 1872, кн. XII, декабрь, стр. 25.

[66] Художник-любитель. На своих ногах (По поводу первой художественной выставки Товарищества передвижных выставок).— «Дело», 1871, № 12, стр. 117.

чувственно отзываясь о произведениях отдельных пейзажистов, В. В. Стасов также недооценивал пейзаж как самостоятельный художественный жанр, отводя ему служебную роль «места действия» в бытовой или исторической картине.

С интересной статьей «Пейзаж и его значение в живописи» выступил в 1873 г. зоолог и писатель Н. П. Вагнер (псевдоним — «Кот Мурлыка»)[67]. Его статья по существу направлена против ограничения понятия «русский пейзаж» одним пейзажем средней полосы России. Тем самым она перекликается с давней статьей О. Сомова «О романтической поэзии». Вагнер доказывает, что художники не замечают необыкновенного разнообразия русского пейзажа, и развивает типичную для романтиков мысль об обусловленности народного характера окружающей природой.

В статье намечается обширный круг «тем», к которым в дальнейшем и обратились русские пейзажисты. Но Вагнер не понял, что перспективы развития этих тем уже были заключены в «Грачах» Саврасова, «Мокром луге» Васильева и «Сосновом бору» Шишкина.

В ряду высказываний о пейзаже особый интерес приобретает суждение великого русского химика Д. И. Менделеева, опубликовавшего в 1880 г. свои размышления по поводу картины Куинджи «Ночь на Днепре». Связывая успехи пейзажной живописи с открытиями в области естественных наук, Менделеев проницательно утверждал: «Как естествознанию принадлежит в близком будущем еще высшее развитие, так и пейзажной живописи между предметами искусства. Человек не потерян как объект изучения и художества, но он является теперь не как владыка и макрокосм, а как единица в числе»[68].

Действенность лучших произведений русской пейзажной живописи во многом зависела от того, в какой мере удавалось художнику передать глубокую связь между природой и человеком. «Неосмысленная трудом и присутствием человека, природа является чем-то недоконченным, недоговоренным»,— писал Салтыков-Щедрин (V, 30), развивая одно из положений эстетики Чернышевского. Для «оживления» природы вовсе не обязательно было давать на ее фоне человеческие фигуры: важно было, чтобы она была одухотворена мыслью и чувством пейзажиста. «Если картина изображает простой пейзаж,— говорил В. В. Верещагин,— но впечатление, произведенное на самого художника, *прошло через его сознание,* а не перекочевало только с натуры на полотно, то художник говорит ею, говорит, правда, нежно, влияет, как музыка, но все-таки влияет... Если я передал на полотно покривившуюся сосенку с ручейком что называется без души, то картина не произведет никакого впечатления. Но если картина... прочувствована, с желанием произвести на зрителя такое же впечатление, какое она произвела на художника,

[67] «Вестник Европы», 1873, апрель, стр. 753—764.
[68] Д. Менделеев. Перед картиною Куинджи.— «Голос», 1880, № 314, 13 ноября,

то в этом пейзажике положительно скажется в большей или меньшей степени сила гипнотизма»[69].

В последние десятилетия XIX в. русский пейзаж не только окончательно сложился как пейзаж национальный, но и завоевал равные права в изобразительном искусстве наряду с портретом, бытовым и историческим жанром.

Признанием самостоятельного значения пейзажа внушены слова такого глубокого ценителя национальной живописи, как П. М. Третьяков, в его письме к Л. Н. Толстому: «В ином пейзаже может быть содержания больше, чем в сложной сюжетной картине»[70].

В числе других факторов, способствовавших тому, что русские пейзажисты сумели выработать свой творческий почерк, немалая заслуга выпадает и на долю русской классической литературы.

[69] В. В. Верещагин. Интервью с корреспондентом газеты «Новости и биржевая газета» в феврале 1896 г.— Цит. по книге: А. Лебедев, Г. Бурова. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., «Искусство, 1953, стр. 105—106.

[70] Письмо от 29 июня 1894 г.— «Литературное наследство», т. 37—38, 1939, стр. 262.

РЕАЛЬНОЕ И РОМАНТИЧЕСКОЕ В РУССКОМ ПЕЙЗАЖЕ 30—40-х годов XIX в.

(Из наблюдений над пейзажем Гоголя)

Существует довольно распространенное мнение о том, что конкретный пейзаж, передающий реальные приметы времен года или определенной местности, является одним из признаков реалистического художественного метода. Это не совсем так. Конкретный пейзаж, наряду с условным пейзажем, может быть и в произведении романтическом. Дело не в конкретности, а в общей смысловой и эмоциональной окраске пейзажа, в той функции, которую он выполняет.

Нельзя, например, сказать, чтобы образы известного стихотворения Тютчева «Осенний вечер» (1830) отличались абстрактностью,— наоборот, описываемую поэтом картину очень легко представить зрительно:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею,
И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветр порою.
Ущерб, изнеможенье — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

Но при совершенно точной передаче «внешнего» образа осени поэт придает ему явно романтический внутренний смысл, проясняющийся в двух последних стихах. Происходит как бы слияние, отождествление человека и природы. Свойства первого переносятся на вторую, природа постигается посредством ее «очеловечения». Ее прелесть «умильна»; шелест листьев «томен»; земля — «грустно-сиротеющая»; ветер несет с собой «предчувствие» будущих бурь; все проникнуто «изнеможением», осве-

щено «кроткой улыбкой увяданья». В одном из поздних своих стихотворений, говоря о «молниевидном» луче солнца, брызнувшем из-за туч по «испещренным» осенью деревьям, Тютчев прямо не назовет «существа разумного», но намекнет на него в словах:

Как увядающее мило!
Какая прелесть в нем для нас,
Когда, что так цвело и жило,
Теперь, так немощно и хило,
В последний улыбнется раз!..

(«Обвеян вещею дремотой...», 1850)

Правда, и в «Осени» Пушкина есть две строфы (пятая и шестая), в которых осень сравнивается с «нелюбимым» дитятей и с «чахоточной девой», но именно сравнивается, а не отождествляется. Образ осени не становится оттого символичным, и в этом принципиальное отличие пушкинской осени от осени тютчевской.

На первый взгляд большее сходство можно установить между «Осенью» Пушкина и одноименным стихотворением Баратынского (1837). Пушкинского стихотворения Баратынский знать не мог, так как оно оставалось ненапечатанным вплоть до 1841 г. Не относясь собственно к лирике природы, «Осень» Баратынского, как и «Осень» Пушкина, открывается своего рода пейзажной увертюрой. Внешне похожи даже начальные слова: у Пушкина — «Октябрь уж наступил», у Баратынского — «И вот сентябрь!». Но пейзаж Баратынского богаче цветовыми деталями:

И вот сентябрь! замедля свой восход,
  Сияньем хладным солнце блещет,
И луч его в зерцале зыбком вод
  Неверным золотом трепещет.
Седая мгла виется вкруг холмов;
  Росой затоплены равнины;
Желтеет сень кудрявая дубов,
  И красен круглый лист осины...

В следующей строфе — перекликающиеся с пушкинским стихом «Сребрит мороз увянувшее поле» («19 октября», 1825) строки:

... На поля и горы
Уже мороз бросает по утрам
Свои сребристые узоры.

Далее, в отличие от Пушкина, осенний пейзаж сочетается Баратынским с картиной уборки урожая:

Гуляет серп. На сжатых бороздах
  Снопы стоят в копнах блестящих
Иль тянутся, вдоль жнивы, на возах,

Под тяжкой ношею скрыпящих,
И хлебных скирд золотоверхий град

Подъемлется кругом крестьянских хат.

Дни сельского, святого торжества!
Овины весело дымятся,
И цеп стучит, и с шумом жернова
Ожившей мельницы крутятся.

Во всем этом описании нет абсолютно ничего неконкретного, что не мешает стихотворению Баратынского в целом быть романтико-философской медитацией. Изображение природы не является для него самоцелью, как не являются самоцелью и картины «сельского, святого торжества», служащие переходом к основной теме стихотворения:

А ты, когда вступаешь в осень дней,
Оратай жизненного поля,
. . . .
Ты так же ли, как земледел, богат?

Эта основная тема «раскрывается в контрастном противопоставлении жизненных благ, даруемых осенней природой, порой обильной «жатвы» человеческого труда, и горечью разочарований человека и человечества, вступивших в «осень» своих собственных «дней» [1].

Как и «Осенний вечер» Тютчева, стихотворение Баратынского симво лично, но символично по-иному. Природа сама по себе у него не очеловечивается, и потому картины ее кажутся более «реальными», но зато связанные с нею представления проецируются на человека и приобретают символический характер.

«Осень» Пушкина принято по праву считать образцом «поэзии действительности» в прямом значении этого слова. В этом смысле «Осень» Баратынского существенно от нее отлична. «Я» пушкинского стихотворения — это прежде всего сам Пушкин, русский поэт и русский помещик. «Ты» стихотворения Баратынского — это некий отвлеченный «оратай жизненного поля», и для того, чтобы разгадать в нем черты индивидуальные или исторически типические, приходится истолковывать его в сложном контексте всего творчества поэта.

В дальнейшем, говоря о взаимодействии литературы и живописи в создании реалистического образа русской природы, нельзя не учитывать и пейзажных достижений романтиков. Подобно тому как русская литература шла к реализму через романтизм, так через романтизм шло к реализму и русское изобразительное искусство. В области пейзажа задачи литературы и живописи тесно соприкасались и находили общие

---

[1] Е. Купреянова. Е. А. Баратынский.— В книге: Е. А. Баратынский. Полн. собр. стихотворений («Библиотека поэта». Большая серия. Второе издание.) Л., «Советский писатель», 1957, стр. 34.

средства выражения. Подлинно реалистический пейзаж в живописи предполагает «воспроизведение явлений природы в их колористическом богатстве, сложности и изменчивости» [2]. Искусством такого пейзажа постепенно овладевала и литература. После Пушкина русские писатели-реалисты обогатили его открытие поэзии «низкой природы» своими находками цветовых и светотеневых отношений. Пейзажный опыт романтиков (в поэзии и в прозе) с их напряженным вниманием к цвету — заметная веха на пути к этим находкам.

Сочетание и контрасты цвета в природе — излюбленные мотивы романтической поэзии и романтической прозы. В одном из своих юношеских стихотворений Тютчев признается: «Люблю, друзья, ласкать очами //... плодов между листами // Благоухающий рубин» («Слезы», 1823). Здесь подразумевается сочетание зеленого цвета листьев с темно-красным цветом зреющего винограда. Этот образ будет повторен поэтом:

... в палящий летний зной
Лестней для чувств, приманчивей для взгляда
Смотреть, в тени, как в кисти винограда
Сверкает кровь сквозь зелени густой.

(«К N. N.», не позднее 1829 г.)

Тот же мотив нашел свое выражение и в романтической живописи. Пронизанные солнцем спелые виноградные грозди изобразил, например, К. Брюллов на картине «Итальянский полдень» (1827, ГРМ).

К наблюдению различных красочных сочетаний проявляет явную склонность Лермонтов. Его неоконченный исторический роман «Вадим» (1832) начинается словами: «День угасал; лиловые облака, протягиваясь по западу, едва пропускали красные лучи, которые отражались на черепицах башен и ярких главах монастыря». Среднерусская природа привлекает Лермонтова своей живописностью. В том же романе он обращает внимание на различные тона хвойной и лиственной зелени, подчеркивает контраст между темным цветом елей и белизной березовых стволов. «Кто из вас бывал на берегах светлой Оки? ... Вдали одетые туманом курганы, может быть могилы татарских наездников, подымались, выходили из полосатой пашни *, еловые, березовые рощи казались опрокинутыми в воде; и мрачный цвет первых приятно отделялся желтоватой зеленью и белыми корнями последних; — летнее солнце с улыбкой золотило эту простую картину...» (гл. IX).

Яркой красочностью отличаются картины природы в творчестве Гоголя. Пейзаж Гоголя далек от «графичности» и «акварельности» пейзажа Пушкина и напрашивается на сравнение с насыщенной цветом масляной живописью. Для лучшего понимания художественной манеры Гоголя-

---

[2] О. А. Лясковская. Пленер в русской живописи XIX века. М., «Искусство», 1966, стр. 3.

* Деталь, напоминающая «нивы полосаты» из пушкинской «Деревни».— 1819.

пейзажиста очень важно напомнить некоторые мысли, высказанные писателем в статье «Последний день Помпеи (картина Брюллова)» (1834). Колориту в живописи Гоголь уделяет здесь особое внимание.

По мнению Гоголя, современные произведения перспективной и пейзажной живописи знаменуют «великий шаг в знании природы: ...как в них делится и выходит окинутая мраком и освещенная светом перспектива строений! как сквозит освещенная вода, как дышит она в сумраке ветвей! как ярко и знойно уходит прекрасное небо и оставляет предметы перед самыми глазами зрителя! какое смелое, какое дерзкое употребление теней там, где прежде вовсе их не подозревали! и вместе, при всей этой резкости, какая роскошная нежность, какая подмечена тайная музыка в предметах обыкновенных, бесчувственных! Но что сильнее всего постигнуто в наше время, так это освещение» [3]. Оценивая с этой точки зрения творчество К. П. Брюллова, Гоголь видит в его живописи «целое море блеска». Резкие и сильные тени, которые накладывает художник на свои полотна, «в общей массе тонут и исчезают в свете». Вот почему «кисть его можно назвать сверкающею, прозрачною» (VIII, 112).

Многое сказанное в этой статье определяет особенности пейзажного мастерства самого Гоголя. Для него солнечный свет играл решающую роль в пейзаже. «Как он ни великолепен, а все недостает чего-то, если нет на небе солнца», — говорит герой повести «Портрет» (1842). «Море блеска» представляют собой гоголевские пейзажи. Так, в «Сорочинской ярмарке» (1830—1831) «ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщет золото» (гл. I). Однако в романтических по своей художественной сущности картинах природы «Вечеров на хуторе близ Диканьки» повышенный лиризм, пышная метафоричность, ярко выраженный антропоморфизм и порою доходящая до фантастики гиперболизация образов вытесняют непосредственность наблюдения. Но уже в «Тарасе Бульбе» (1834) Гоголь дает полное точно подмеченных деталей описание степи: «Солнце выглянуло давно на расчищенном небе и живительным, теплотворным светом своим облило степь ... Вся поверхность земли представлялася зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов. Сквозь тонкие, высокие стебли травы сквозили голубые, синие и лиловые волошки; желтый дрок выскакивал вверх своею пирамидальною верхушкою; белая кашка зонтикообразными шапками пестрела на поверхности; занесенный бог знает кем колос пшеницы наливался в гуще». В уменье обрисовать характерные особенности разных степных цветов Гоголь как бы предвосхищал позднейшие описания С. Т. Аксакова. Зато в изображении степи вечером и степи ночью он дает волю своей склонности к красочным эффектам: «По небу, изголуба-темному, как будто

---

[3] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 108.— В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

исполинскою кистью, наляпаны были широкие полосы из розового золота»; «Иногда ночное небо в разных местах освещалось дальним заревом от выжигаемого по лугам и рекам сухого тростника, и темная вереница лебедей, летевших на север, вдруг освещалась серебряно-розовым светом, и тогда казалось, что красные платки летели по темному небу» (гл. 2). Насколько убедителен образ покрытой цветами степи, настолько неестественна последняя картина. Наблюдать летящих лебедей можно на сравнительно близком расстоянии, но тогда они не могут быть освещены дальним заревом. Здесь увлечение эффектами привело к явному смещению планов.

О Гоголе можно бы повторить то, что он сам сказал о Брюллове: «Его краски горят и мечутся в глаза» (VIII, 113). Когда Гоголь хочет поразить читателя живописностью картин природы, его палитра становится беспокойной, лишенной единства колористической гаммы. А потому красочно сдержаннее, но зато и тоньше те страницы его повестей, где он обращается к «низкой природе» и где, подобно Пушкину, связывает пейзаж (в данном случае родной Украины) с бытом. Таково описание низенького домика с почерневшею галерейкой вокруг него, в котором живут старосветские помещики, чьи интересы не переходят за частокол, окружающий двор «с протоптанною дорожкою от амбара до кухни и от кухни до барских покоев», да за плетень фруктового сада. Но поскольку речь идет не о средней полосе России, «низкая природа» Гоголя, именно благодаря этому фруктовому саду, кажется все же ярче и цветистее пушкинской.

Возможно, что любовь Гоголя к интенсивным и по преимуществу определенным краскам была привита ему не только самой украинской природой, но и буйной красочностью произведений украинского народного творчества.

В повести «Невский проспект» (1834) есть характерные строки о «петербургском художнике» — «художнике в земле снегов, художнике в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно ... Он рисует перспективу своей комнаты ... с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках». У такого художника «всегда почти на всем серенький мутный колорит — неизгладимая печать севера». Этим колоритом сам Гоголь окрасил беглый набросок окрестностей Петербурга в своих «Петербургских записках 1836 года»: «Что это за виды, что за природа! Воздух продернут туманом; на бледной, серо-зеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки...». Но в тех же «Петербургских записках» он сумел взглянуть на окружающее и иными глазами. Все предстало перед ним преображенным под обновляющим воздействием весны, все то, чего не замечал он раньше, вдруг «получило картинный вид» при закатных лучах солнца: «... розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, строения стороны Петербургской оделись почти лиловым цветом, скрывшим их неказистую наружность ... церкви, у которых туман одноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисован-

ными или наклеенными на розовой материи, и в этой лилово-голубой мгле блестел один только шпиц Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы ...» (VIII, 177, 188—189).

Этот отрывок показывает, что Гоголь обладал не только пристрастием к эффектам освещения, но и чуткостью к тому, что называется на языке живописцев «воздушной перспективой». Последнее могло быть и врожденным, но могло возникнуть и в процессе общения с профессиональными художниками. В дальнейшем важным фактором развития у Гоголя чисто живописного восприятия природы послужило его пребывание в Италии.

В письмах Гоголя из Италии и об Италии часто встречаются как бы небольшие «этюды» — неба, гор, растений. По ним можно судить, как все более зорким становилось понимание писателем цветовых отношений уже не столько под воздействием солнечного освещения, сколько световоздушной среды в целом.

«Что тебе сказать об Италии? — пишет Гоголь Н. Я. Прокоповичу из Рима 30 марта (н. с.) 1837 г.— Она прекрасна. Она менее поразит с первого раза, нежели после. Только всматриваясь более и более, видишь и чувствуешь ее тайную прелесть. В небе и облаках виден какой-то серебряный блеск ... А воздух? — Он так чист, что дальние предметы кажутся близкими» (XI, 93). Впечатление «серебряного блеска» неба оказалось у Гоголя очень устойчивым. В письме к А. С. Данилевскому от 15 апреля (н. с.) 1837 г. он повторит, что «небо совершенно кажется серебряным» (XI, 95). Вернувшись в Рим после пребывания в Швейцарии, снова отметит: «Опять то же небо, то все серебряное, одетое в какое-то атласное сверкание, то синее, как любит оно показываться сквозь арки Колисея» (М. П. Балабиной, апрель 1838 г.— XI, 141). Описывая римскую весну, Гоголь упомянет и о том, что «в других местах весна действует только на природу», здесь же оживает все, в том числе и «высеребренная солнцем стена простого дома» (В. А. Жуковскому, февраль 1839 — XI, 202). Замечательно, что серебряный блеск усматривал в римской природе и художник А. А. Иванов, работавший в это время в Риме над своей картиной «Явление Христа народу»: «Чистота красок неимоверна в сребряной блестящей природе юга» [4].

Иной колорит находит Гоголь в Неаполе. «Передо мною море, голубое как небо,— пишет он матери 30 июля (н. с.) 1838 г.,— лиловые и розовые горы ... Предо мною Везувий. Он теперь выбрасывает пламя и дым. Спектакль удивительный! ... Небо здесь ясно и светло-голубого цвета, но такого яркого, что нельзя найти краски, чтобы нарисовать его. Все светло. Свет от солнца необыкновенный. Кажется, здесь совсем нет теней» (XI, 163—164).

Прозрачность воздуха, восхищавшая Гоголя в Риме, поражает его и в Неаполе. Самые далекие предметы кажутся близкими, легко различи-

[4] Цит. по статье: С. В. Коровкевич. Пленер в пейзажах Александра Иванова.— «Труды Всероссийской Академии художеств». М., «Искусство», 1947, стр. 162.

мыми. Италия становится для него мерилом чистоты и ясности красок. В письмах Гоголя из Швейцарии можно встретить такие признания: «После Италии здешнее небо не так кажется ясно и сине, а воздух ... который так прозрачен в Италии ... здесь не тот» (М. И. Гоголь, октябрь 1837 г.— XI, 113); «Те горы, которые казались мне голубыми до Италии, теперь кажутся серыми ... Словом, Европа в сравнении с Италией все равно, что день пасмурный в сравнении с днем солнечным» (В. О. Балабиной, 16 июля н. с. 1837 г.— XI, 106).

Несомненно, что пребывание в Италии намного обострило «живописное» зрение Гоголя. Испытывая с детства тяготение к занятиям живописью, он пытался и в Италии писать акварелью. «Краски ложатся сами собою, так что потом дивишься, как удалось подметить и составить такой-то колорит и оттенок» (XI, 202),— с удовлетворением сообщал Гоголь Жуковскому в феврале 1838 г. Результаты своих живописных опытов он явно переоценивал, но, наряду с итальянскими впечатлениями, они не прошли для него даром и по-своему сказались в его литературном творчестве.

Обострившимся в Италии ощущением цветосветовых сочетаний объясняется, по-видимому, характерная переработка, которой подверг Гоголь одно место повести «Портрет». Там, где в ранней редакции (1835) было сказано просто: «Сумерки в это время сгустились» (III, 405), во второй редакции (1842) появилось следующее: «Красный свет вечерней зари оставался еще на половине неба; еще домы, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теплым светом; а между тем уже холодное синеватое сиянье месяца становилось сильнее. Полупрозрачные легкие тени хвостами падали на землю, отбрасываемые домами и ногами пешеходцев. Уже художник начинал мало-помалу заглядывать на небо, озаренное каким-то призрачным, тонким, сомнительным светом...» (III, 83).

Отрывок из повести Гоголя «Рим» (1842) заканчивается «чудной сияющей панорамой» вечного города. Эпитет «сияющая» указывает на то определяющее значение, какое придает Гоголь в этой картине действию света. Четкость всех линий панорамы Гоголь объясняет чистотой воздушной среды: «Воздух был до того чист и прозрачен, что малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и все казалось так близко, как будто можно было схватить рукою». Но писатель не довольствуется статичностью описания. Подобно художнику, пишущему полюбившийся ему вид при разном освещении (например, Сильвестр Щедрин создал несколько вариантов картины «Новый Рим», а А. Иванов писал один и тот же пейзаж в разное время дня), Гоголь показывает, как под влиянием меняющегося света усиливается цветовое восприятие предметов: «Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе: еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух...». Романтическая эмоциональность описания разрешается восклицанием: «Боже, какой вид!» (III 259).

Можно сказать, что Италия была для Гоголя такой же школой, как и для профессиональных живописцев, совершенствовавших там свое мастерство.

Ко времени пребывания в Италии относится один из самых живописных пейзажей, созданных пером Гоголя — описание старого запущенного парка Плюшкина в шестой главе первого тома «Мертвых душ». Этого описания не было в первоначальной редакции главы, относящейся к 1836—1839 гг. Оно появляется во второй редакции, датируемой 1840 — началом 1841 г. и подвергается тщательной обработке в процессе дальнейшей подготовки рукописи к печати. И окончательный текст описания плюшкинского сада, и черновые его варианты представляют исключительно ценный материал для характеристики Гоголя-пейзажиста.

«Зелеными облаками и неправильными, трепетолистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозою, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна; косой, остроконечный излом его, которым он оканчивался к верху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробежавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз и начинал уже цеплять вершины других дерев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие, цепкие крючья, легко колеблемые ветром. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было все окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листы, под один из которых забравшись, бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высокорослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороньи гнезда на трепетные свои вершины. У иных из них отдернутые и не вполне отделенные ветви висели вниз вместе с иссохшими листьями».

Прежде всего заслуживает внимания одна деталь в этом описании: береза со сломанной верхушкой и, судя по сравнению с беломраморной колонной, лишенная ветвей. Силуэт сухого дерева или наполовину сухого дерева со сломанной макушкой, выступающей на фоне неба или густой листвы,— один из традиционных мотивов в ландшафтах прославленных голландских и фламандских пейзажистов (Я. ван Рейсдаль, А. Ван дер Неер, П. Поттер и др.). Он мог быть подсказан Гоголю непосредственно произведениями изобразительного искусства, известными ему

в живописных подлинниках или в гравюрах. Мотив этот полюбился Гоголю еще в детстве, когда он сам написал пейзаж с сухим деревом на первом плане. Впоследствии он вспоминал замечание одного из деревенских соседей, который «взглянувши на картину, покачал головою и сказал: «Хороший живописец выбирает дерево рослое, хорошее, на котором бы и листья были свежие, хорошо растущее, а не сухое» (VIII, 53—54). Обычно на ландшафтах изображалось декоративно изогнутое дерево. То, что Гоголь ввел в описание плюшкинского сада прямой, как колонна, ствол березы, могло быть навеяно итальянскими впечатлениями, видом уцелевших от античных зданий колонн со сбитыми капителями.

Среди отвергнутых автором вариантов первой редакции любопытно следующее место: «Двухсотлетние липы образовывали вверху одну сплошную зелено-облачную массу, виновницу вечной тени стремившихся между толстыми корнями аллей, выказывали мельком и урывками в местах, где расходилась лиственная гущина ветвей их, свои темно-седые, искривленные, шириною в обхват трем человекам, дуплистые стволы, и неосвещенная солнцем виднелась кое-где дорожка, заросшая зеленью, и по ней краснели изредка кровяные пятна, места, свидетельствовавшие, что она когда-то была убита вся мелким кирпичом или усыпана песком» (VI, 415).

В основе пейзажа плюшкинского сада лежит очень внимательный и точный рисунок (как тщательно прослежены, например, малейшие извивы хмеля!). Вместе с тем все описание проникнуто сгущенной эмоциональностью, роднящей его с романтической манерой лирических отступлений в «Мертвых душах». Гоголь явно любуется торжеством ничем не скованной природы над «грубоощутительной правильностью» садового искусства человека. Благодаря нагромождению глаголов и эпитетов, передающих движение, образы растительного мира, не становясь очеловеченными (антропоморфизм здесь отсутствует), превращаются в некие подобия живых существ [5]. Хмель *пробегает* по частоколу, *взбегает* на ствол сломанной березы, *обвивает* ее, затем вновь *свешивается* вниз, *цепляется* за верхушки деревьев, *завязывает* в кольца свои усики («крючья»); *расходятся* зеленые чащи; *бежит* дорожка; кленовая ветвь *протягивает* свои лапы-листы; солнечный луч *забирается* под один из них; осины *подымают* вороньи гнезда. Характерны уподобление кленовых листьев «лапам» и сравнение сломанной вершины березы с «черной птицей», а неосвещенного пространства сада с «темной пастью». Романтичен и метафорический образ «кровавых пятен» на заросшей травой дорожке, когда-то усыпанной битым кирпичом или красным песком

[5] Тут в концентрированном виде проявился один из излюбленных приемов Гоголя, который с разными видоизменениями может быть обнаружен в его творчестве начиная с сентиментально-романтической идиллии «Ганс Кюхельгартен». См. В. Т. Адамс. Природоописание у Н. В. Гоголя.— «Ученые записки Тартуского гос. ун-та», вып. 119. Труды по русской и славянской филологии, V, 1962, стр. 82—83, 88—89.

(в третьей редакции этот эпитет несколько смягчен: «красноватые, почти кровяные»).

В литературе о Гоголе указывалось, что сад Плюшкина напоминает сад в усадьбе Васильевка, где протекало детство писателя. Сад этот носил «лесной характер», т. е. не был регулярным. П. А. Кулиш в середине 50-х годов видел там «надломанную ветром березу», оживившую в его памяти «картину густого, заглохшего сада, написанную Гоголем, может быть, отчасти по домашним впечатлениям». Предположение Кулиша перешло у некоторых исследователей в утверждение [6]. Напрашивается, однако, вопрос: не была ли яркая декоративность этого пейзажа внушена и иными воздействиями? Вот что рассказывает П. В. Анненков о своем совместном пребывании с Гоголем в Риме летом 1841 г.: «Иногда уходили мы с ним, и обыкновенно в самый полдень, под непроницаемую тень той знаменитой аллеи, которая ведет из Альбано в Кастель-Гандольфо ... известна Европе под именем альбанской *галереи* и утрудила на себе, не исчерпанная вполне, воображение и кисти стольких живописцев и стольких поэтов. Под этими массами зелени итальянского дуба, платана, пины и проч. Гоголь, случалось, воодушевлялся как живописец ... Раз он сказал мне: «Если бы я был художником, я бы изобрел особенного рода пейзаж. Какие деревья и ландшафты теперь пишут! Все ясно, разобрано, прочтено мастером, а зритель по складам за ним идет. Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его, вот какие пейзажи надо писать!» — и он сопровождал слова свои энергическими, непередаваемыми жестами» [7]. Нелишне добавить, что поблизости от Альбано находится знаменитый своей намеренной запущенностью парк Киджи с его вековыми, обвитыми плющом деревьями и плотными зарослями кустарников. Нет сомнения, что парк этот был знаком Гоголю *.

М. В. Алпатов заметил, что слова Гоголя, запомнившиеся Анненкову, обнаруживают в авторе «Мертвых душ» «защитника романтического беспорядка» в пейзажной живописи. Говоря: «Я бы ... выбросил свет, где никто не ожидает его», Гоголь, по-видимому, «имел в виду тот эффект, которого он пытался достигнуть, живописуя словами сад Плюшкина...» [8].

---

[6] См. П. А. Кулиш. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем, т. 2. СПб., 1856, стр. 196—197. В. Чаговец. На родине Гоголя.— В сборнике «Памяти Гоголя». Киев, 1902, стр. 33; В. Т. Адамс. Природоописания у Гоголя, стр. 121.

[7] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, стр. 98—99.

* Моя книга уже готовилась к печати, когда появилась статья Е. Н. Купреяновой «Мертвые души» Гоголя (Замысел и его воплощение)», в которой высказывается предположение, «что в описании сада Плюшкина отражены впечатления Гоголя от знаменито разросшегося, запущенного парка Киджи близ Альбано, описанного Гете в «Путешествии в Италию», запечатленного на многочисленных этюдах А. Иванова». Этюд Иванова «Дерево в парке Киджи», по мнению Е. Н. Купреяновой, «может служить прекрасной иллюстрацией к саду Плюшкина» («Русская литература», 1971, № 3, стр. 72).

[8] М. Алпатов. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество, т. II. М., «Искусство», 1956, стр. 65.

Замечание это очень верно. Надо думать, что рассуждения Гоголя («Если бы я был художником...») предшествовали написанию пейзажа плюшкинского сада. Пейзаж этот создан в точности по «программе», изложенной писателем в беседе с Анненковым. Интересно, что, по свидетельству того же Анненкова, которому в Риме Гоголь диктовал «Мертвые души», именно это место вызывало у него чувство наибольшего удовлетворения.

Внимание Гоголя к внешним характерным особенностям деревьев, кустов и растений («могучие, поседевшие, дуплистые стволы лип» — в рукописной редакции, «дуплистый дряхлый ствол ивы», все опутывающий хмель, наполовину высохший чапыжник — в окончательной редакции), к контрастам света и тени, к эффектам игры солнечного луча в темной листве, к цвету почвы напрашивается на сопоставление с одновременными живописными исканиями русских художников.

Еще в 20-х годах Сильвестр Щедрин научился задерживать на своей палитре солнечные лучи, согревать ими каменные плиты итальянских террас и пронизывать узорчатый шатер вьющихся над ними виноградных лоз. Не столько, пожалуй, просвечивает на солнце, сколько освещена им виноградная листва на известной картине К. П. Брюллова «Итальянский полдень» (1827, ГРМ). Романтическую поэтичность таинственных аллей, окаймленных кряжистыми ветвистыми деревьями, сквозь кроны которых то пробивается и ложится на землю яркими бликами, то льется лучезарным широким потоком солнце, выразительно передавал в своих итальянских пейзажах М. И. Лебедев («Вид в Альбано», 1836, Куйбышевский художественный музей; «Аллея в Альбано близ Рима», 1836, ГТГ; «Вид окрестностей Альбано близ Рима», 1836, ГТГ). В искусстве классицизма дерево играло роль обязательного декоративно-композиционного элемента ландшафта, это было безличное дерево, просто дерево. Теперь в русской пейзажной живописи начинает проявляться живой интерес к «портрету» дерева определенной породы и возраста со всеми его конкретными признаками. В 1831 г. К. П. Брюллов пишет картину «Богородицкий дуб» (ГТГ). Уже само ее название указывает на то, что художник писал не дуб вообще, но дуб, являвшийся достопримечательностью реальной местности.

Самым значительным явлением в области русской пейзажной живописи 30—40-х годов XIX в. были итальянские этюды А. А. Иванова, намного превзошедшие все, что было создано его предшественниками и современниками. Правда, следует тут же оговориться, что прямого влияния на развитие русской пейзажной школы второй половины века они не оказали, хотя Саврасов и знакомил с ними своих учеников. Тем не менее пейзажные этюды Иванова получили достойное признание намного позже. Но, идя своими путями, опираясь во многом на иные эстетические принципы, отечественная пейзажная живопись в своих высших достижениях осуществляла (на материале непосредственно русской природы) и те художественные задачи, которые ставил перед собой Иванов и которые в той или иной степени являлись общими для европейского реалистического искусства XIX в.

Пейзажи не были самоцелью для Иванова. Он обратился к ним в процессе работы над картиной «Явление Христа народу», начатой в 1837 г. Непосредственно не связаны с ней лишь немногие: «Аппиева дорога при закате солнца» (1845, ГТГ), «Неаполитанский залив у Кастелламаре» (1846, ГТГ), ряд позднейших акварелей, в том числе изумительное «Море» (конец 50-х гг.). Но и все остальные пейзажи Иванова — не просто подготовительные этюды к картине, ставшей основным делом его жизни. Художественное значение их неизмеримо выше, ибо именно «в пейзаже Иванов с необыкновенной полнотой проявил себя как величайший представитель реалистического метода в живописи» [9].

Проникновенную характеристику Иванова-пейзажиста дал страстный и вдумчивый ценитель русской живописи, композитор Б. В. Асафьев: «Пейзажи стоят, в сущности, в стороне от его главного пути, но природа была для него всегда читаемой книгой». Постигал он эту мудрую книгу упорным опытом. Любой этюд великого художника заключал в себе «умное обобщение, пытливый запрос к природе и поразительно чуткий ответ «глаз и руки» выдающегося мастера: природа — мелодия, все в ней в неизбывном прекрасном гераклитовом потоке, в вечной смене явлений и идей. Именно так «звучит» все зримое в ивановских пейзажах-этюдах» [10].

Пейзажи Иванова — это не картинные ландшафты, хотя бы и возведенные на высокую степень художественности, это — образцы глубочайшего изучения природы, прозрения ее сущности. Непрестанным трудом «на натуре» Иванов настойчиво совершенствовал свое понимание формы и цвета, неутомимо добивался точного соотношения тонов в их порою неуловимых переходах. Он писал долины и горы, писал туманы, писал группы деревьев и отдельные деревья. Каждое дерево привлекало его не только видовыми признаками, но и своей неповторимостью. Он вникал в строение его ствола, расположение ветвей, характер листвы. В пейзажи Иванова надо всматриваться так же, как всматривался сам художник в то, что раскрывалось его взору. Верное представление о самом процессе работы Иванова дает М. В. Алпатов, в частности, на основе анализа этюда «Дерево в парке Киджи» (1843, ГТГ): «С беспримерным терпением и настойчивостью, забравшись в самую глушь старинного парка, Иванов принимался распутывать у себя на холсте тот клубок веток и листвы, который составлял непроницаемую чащу. В этюдах его можно видеть, как высятся могучие стволы деревьев, как деревья выбрасывают ветви, как вьющиеся растения обвивают и опутывают стволы и перебрасываются с ветки на ветку, разросшиеся кусты прячут корни, высокая трава закрывает кусты,— Иванов самым тщательным образом разбирал все это по частям» [11].

В одном из этюдов, писанном в том же парке, художник сосредо-

---

[9] М. Алпатов. Александр Андреевич Иванов, т. II, стр. 50.

[10] Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 193.

[11] М. Алпатов. Александр Андреевич Иванов, т. II, стр. 62.

точивает свое внимание на темной глубине неосвещенных масс деревьев, под густую сень которых невольно следует за ним зритель (при этом у него не возникает гоголевской ассоциации древесной чащи с «темной пастью»). Свет скользит только по одному из стволов и очерчивает высокие травы в правом углу этюда («В парке Киджи», ГТГ). В других этюдах с необыкновенной чуткостью передает Иванов изменчивость цвета листвы под воздействием световоздушной среды. Вершина оливкового дерева серебрится в темно-голубом небе, вызывая в памяти слова самого художника о «сребряной блестящей природе» Италии («Наружное дерево в парке Киджи», ГТГ). Бледно-золотистым цветом отливают листья оливы на фоне лиловой горы («Оливковое дерево. Долина Ариччa», 1841, ГТГ). Тончайшие цветовые градации прослежены художником в листве померанцевого дерева, одна ветка которого, данная крупным планом и вне всякого окружения, словно купается в воздухе, вырисовываясь на фоне бледно-голубого неба и лиловеющих горных далей («Ветка», конец 40-х гг., ГТГ). При, казалось бы, предельной детализации рисунка Иванову, однако, никогда не изменяло чувство целого, что и сообщает его пейзажным этюдам высокую поэтичность.

По мнению М. В. Алпатова, ивановское понимание пейзажа решительно расходилось с пониманием Гоголя, выраженным во время прогулки с Анненковым под тенистой сенью альбанской галереи [12].

Конечно, при виде пейзажей Иванова у нас не возникает никаких ассоциаций с пейзажами Гоголя. И не потому только, что в творчестве одного представлен итальянский, а другого — русский пейзаж (вид Рима в отрывке Гоголя «Рим» также писан не «ивановской» кистью). Главное в том, что Иванову были абсолютно чужды поиски каких-либо намеренных красочных эффектов, от чего никогда не мог освободиться Гоголь. Иванов не «изобретал» природу, не выходил за пределы данного в ней самой, учился у нее. Он не стремился во что бы то ни стало «выбросить свет» там, «где никто не ожидает его», и тем поразить воображение зрителя. Превыше всего была для него целостность впечатления, гармония, заключенная в самой природе.

И тем не менее слова Гоголя о «разобранной», «прочитанной» природе менее всего могут быть отнесены к Иванову. «Разобранные» и «прочитанные» кистью Иванова деревья оставались по-прежнему «сцепленными», а ветви их «перепутанными» на его холсте, как и в действительности. Художник не украшал и не исправлял природу.

К сожалению, у нас нет никаких высказываний Гоголя о пейзажах Иванова, но можно предположить, что знакомство с ними (а ведь не мог он не видеть их в мастерской художника) не прошло для него даром. В записную книжку, относящуюся к 1846—1851 гг., он заносит свои наблюдения над русским пейзажем, которые являются своего рода заготовками к большому полотну. Есть у Гоголя, как и у Иванова, свои «дали» с меняющейся в зависимости от расстояния и освещения окрас-

[12] См. там же, стр. 65.

кой разных планов («за лесами — леса, за близкими, зелеными — отдаленные синие, за ними легкая полоса песков серебряно-соломенного цвета, и потом еще отдаленные леса, легкие как дым, самого воздуха легчайше»), есть свои «туманы» («церкви, колокольни, дерева, домы чуть были видны сквозь сизый туман»), свои поиски объемных соотношений света и тени («свет и тень лежали на деревьях, то выступавших округлениями, то уходивших»), свои открытия цвета почвы и покрывающей ее растительности («по зелено-пепельному грунту резко пробивалась темно-красная орань, только что взрытая плугом. За ней лентой яркого золота — нива сурепицы, и вновь бледно-зеленый грунт и как снег белые кусты»), есть, наконец, и по-пушкински лаконичные, словно штриховые рисунки («ива, плетень и куры», «бесконечная, широкая, поросшая пыреем почтовая дорога») (VII, 377—380). Некоторые из этих заготовок послужили Гоголю материалом для второго тома «Мертвых душ».

В. Т. Адамс утверждает, что в пейзажах и пейзажных мотивах второго тома «Мертвых душ» обнаруживается сознательная опора Гоголя на реалистический метод изображения, принципиальное стремление к точности деталей[13]. Под этим углом зрения рассматривает В. Т. Адамс и панорамный пейзаж в начале первой главы, решительно не соглашаясь с Гуковским, видевшим в этом ландшафте «вымученную романтику псевдовеличественного небывалого горного пейзажа небывалой России»[14].

Во втором томе «Мертвых душ» есть свои пейзажные находки. Например, такая деталь: «У корней гущина; трава — синяя ирь и желтый лесной тюльпан» (гл. III). Можно понять С. Т. Аксакова, знатока и ценителя леса, который писал сыну: «... что за картины природы без малейшей картинности!»[15]. Однако пейзаж Гоголя вообще представляет сочетание различных стилевых признаков. Второй том «Мертвых душ» — в этом смысле не исключение. И как раз тот пейзаж, которым открывается первая глава и который должен был внушить читателю ощущение неоглядных просторов нашей родины, отмечен, при всем обилии «точных деталей», ярко выраженной «картинностью». Этот пейзаж-панорама как бы складывается воедино из двух равных частей: одну составляет вид на усадьбу Тентетникова с дороги, со стороны подъезда, другую — вид «сверху вниз», с балкона тентетниковского дома на расстилающиеся перед ним дали (кстати, именно для этого места и пригодился Гоголю «этюд» далей из его записной книжки). Ландшафт этот не находит никаких соответствий ни в литературе, ни в живописи. Никто еще не отваживался на такие необъятные по масштабу перспективные изображения. Допустим, что первая часть панорамы отражает то, что постепенно развертывается в пути перед глазами, подобно длинному свитку (вроде панорамы В. С. Садовникова «Невский проспект»). Но вто-

---

[13] В. Т. Адамс. Природоописания у Гоголя, стр. 125.
[14] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.— Л., Гослитиздат, 1959, стр. 479.
[15] Письмо С. Т. Аксакова к И. С. Аксакову от 20 января 1850 г.— В книге: С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 205.

рая часть определенно рассчитана на охват одним взглядом, с одной точки. И это оказывается невозможным. Даже при помощи подзорной трубы нельзя разглядеть эти «без конца, без пределов» открывающиеся пространства. Недаром В. Т. Адамс сравнивает Гоголя с кинооператором, показывающим «сначала характер общего фона, а по мере приближения — отдельные детали ландшафта, снимая его со всех сторон» [16]. Тут напрашивается и другое сравнение — с аэросъемкой.

Ни тот, ни другой способ панорамного изображения природы сам по себе не противоречил бы реализму, если бы в той полосе России, какую описывает Гоголь, «над бесконечными пространствами равнин» действительно тянулись, «извиваясь, на тысячу с лишком верст горные возвышения», подобные «исполинскому валу какой-то бесконечной крепости с наугольниками и бойницами». Далее говорится уже не о «горных возвышениях», а о «темени» горы с расположенной на нем деревней, к которой, «как к неприступной крепости», нельзя было и приблизиться со стороны крутого подъема и приходилось делать объезд. Весь стиль этого описания, предваряемый словами: «И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок. Зато какая глушь и какой закоулок!» и дважды прерываемый восклицанием воображаемого созерцателя: «Господи, как здесь просторно!»,— подчеркнуто романтичен. Казалось бы, вполне реальный образ сельской пятиглавой церкви с золотыми прорезными крестами, укрепленными на куполах такими же цепями, которая господствует над зелеными купами деревьев и красными крышами барской усадьбы, приобретает под пером Гоголя какой-то сказочно-романтический характер. Ее кресты и цепи издали воспринимаются им так, как будто бы «висело на воздухе, ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото». Гоголь обращается к приему повторного, отраженного в воде изображения: «И все это в опрокинутом виде, верхушками, крышками, крестами вниз, миловидно отражалось в реке, где безобразно-дуплистые ивы, ⟨одни⟩ стоя у берегов, другие совсем в воде, опустивши туда и ветви и листья, точно как рассматривали это чудное изображение, где только не мешала им склизкая бодяга с пловучей яркой зеленью желтых кувшинчиков» (VII, 7—9). Отражение в воде — один из излюбленных мотивов в романтической поэзии. Охотно прибегали романтики и к противопоставлению красоты и уродства. В данном случае контраст между «миловидным», «чудным изображением» опрокинувшихся крыш и куполов и «безобразно-дуплистыми» ивами и «склизкой бодягой» умеряется «яркой зеленью» желтых водяных цветов.

В целом эта картина, проникнутая стремлением создать величаво-обобщенный образ русской природы, риторична и надуманна. Но «точность» и «живописность» некоторых ее деталей симптоматичны для общих тенденций развития реалистического пейзажа в русской литературе середины XIX в. Те же тенденции определили и основное направление русской пейзажной живописи.

[16] В. Т. Адамс. Природоописания у Гоголя, стр. 125.

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В РАЗВИТИИ РУССКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА

1

Открытия в области художественного познания природы, сделанные русской литературой в конце 40—50-х годов XIX в., характеризуются прежде всего пластичностью образов, тщательной отделкой малейших деталей пейзажа, в особенности первого плана, изображением природы в динамике ее явлений, пристальным вниманием к цвету и свету. В этом сказалось то новое отношение к природе, которое с наибольшей отчетливостью было выражено С. Т. Аксаковым во вступлении к его первой книге — «Записки об уженье» (1847; переиздана в 1854 г. под заглавием «Записки об уженье рыбы»).

Противопоставляя любовь к природе любви к ландшафту, Аксаков полемически писал: «Конечно, не найдется почти ни одного человека, который был бы совершенно равнодушен к так называемым *красотам природы*, то есть: к прекрасному местоположению, живописному далекому виду, великолепному восходу или закату солнца, к светлой месячной ночи; но это еще не любовь к природе: это любовь к ландшафту, декорациям, к призматическим преломлениям света; это могут любить люди самые черствые, сухие... Зато их любовь этим и оканчивается. Приведите их в таинственную сень и прохладу дремучего леса, на равнину необозримой степи, покрытой тучною, высокою травою; поставьте их в тихую, жаркую летнюю ночь на берег реки, сверкающей в тишине ночного мрака, или на берег сонного озера, обросшего камышами; окружите их благовонием цветов и трав, прохладным дыханием вод и лесов, неумолкающими голосами ночных птиц и насекомых, всею жизнию творения: для них тут нет красот природы, они не поймут ничего! Их любовь к природе внешняя, наглядная, они любят картинки, и то ненадолго...» [1].

Нечто подобное выскажет десять лет спустя герой повести Тургенева «Ася» (1857), выступая в данном случае выразителем чувств самого

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч. в четырех томах, т. 4. М., ГИХЛ, 1956, стр. 10.— В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

автора: «Природа действовала на меня чрезвычайно, но я не любил так называемых ее красот, необыкновенных гор, утесов, водопадов; я не любил, чтобы она навязывалась мне, чтобы она мне мешала» [2]. Иначе сказать, тургеневский герой не любил всего того, что составляло обычную принадлежность романтического пейзажа.

И тут напрашивается сравнение с Аксаковым, заявлявшим о своей неспособности «к принятию грандиозных впечатлений». Писатель не любил больших рек «в грозе и гневе» (IV, 249), т. е. в таком состоянии, которое всегда привлекало романтиков. Зато «жизнь творения» во всех ее проявлениях находила в нем пытливого и чуткого наблюдателя.

Подход Аксакова к природе исследователь его творчества С. И. Машинский связывает с «возросшим интересом в России к естественнонаучной проблематике». В монографии Машинского об Аксакове приведен обширный материал, свидетельствующий об этом интересе. «Среди большинства ученых-биологов в то время было распространено убеждение, что главная задача науки о природе состоит в накоплении фактов, в описании их и классификации... «Называть, описывать и классифицировать — вот основа и цель науки» — этот афоризм Кювье стал почти священным девизом для нескольких поколений естествоиспытателей» [3]. В поисках закономерностей развития растительного и животного мира крупнейший русский естествоиспытатель К. Ф. Рулье, один из провозвестников материалистического естествознания, предлагал «назначить следующую тему для ученого труда первейших ученых: *«Исследовать три вершка ближайшего к исследователю болота относительно растений и животных, и исследовать их в постепенном взаимном развитии организации и образа жизни посреди определенных условий»* [4].

Этот призыв был обращен к ученым-биологам. Но своеобразный ответ на него можно найти и в произведениях русской литературы, в которых не дальние пейзажные планы, а план ближайший к художнику служит предметом напряженного «изучения». Естествоиспытатели недаром так ценили сочинения Аксакова, внесшие в русскую прозу непосредственность живого общения с природой, зоркость взгляда, присущую подлинному художнику, и неторопливость наблюдения, свойственную натуралисту.

Аксаков не питает склонности к широким пейзажным панорамам. Ему гораздо лучше удаются пейзажи небольшого масштаба, легко умещающиеся в поле его зрения. Если сравнивать Аксакова с живописцем, то писатель не стремится к передаче впечатления посредством красочных мазков, рассчитанных на то, чтобы картина смотрелась на расстоя-

---

[2] И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем, т. VII. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1964, стр. 71.— В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[3] С. Машинский. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., Гослитиздат, 1961, стр. 294, 495.

[4] К. Ф. Рулье. Избр. биологические произведения. М., 1954, стр. 229.— Цит. по книге: С. Машинский. С. Т. Аксаков, стр. 299—300.

нии. Он тонкой уверенной кистью выписывает мельчайшие детали, но делает это без ущерба для целого. Ему настолько милы именно детали пейзажа, он настолько дорожит всеми своими наблюдениями, что хочет непременно запечатлеть их на полотне.

Вот, например, типичное для Аксакова описание заросшего пруда из «Записок об уженье рыбы»:

«Пышет знойный полдень. Совершенная тишина. Не колыхнет зеленый, как весенний луг, широкий пруд, затканный травами, точно спит в отлогих берегах своих; камыши стоят неподвижно. МатерNew и чистые от трав протоки блестят, как зеркала, все остальное пространство сквозь проросло разновидными водяными растениями. То ярко-зеленые, то темноцветные листья стелются по воде, но глубоко ушли корни их в тинистое дно; белые и желтые водяные лилии, цветы лопухов, попросту называемые кувшинчиками, и красные цветочки темной травы, торчащие над длинными вырезными листьями, разнообразят зеленый ковер, покрывающий поверхность пруда. Какая роскошь тепла! Какая нега и льгота телу! Как приятна близость воды и возможность освежить ею лицо и голову!» (IV, 57).

Растительный мир в произведениях Аксакова чрезвычайно разнообразен. Писатель знает множество названий деревьев, кустарников, трав и цветов. Он умеет рассказать о них так, чтобы читатель как бы увидел их своими глазами. «Широколистною и узкою осокою, аиром, палочником и крупными незабудками» обрастают берега лесной реки (IV, 248); «прекрасна неяркая, густая зелень овальных, как будто тисненых» листьев вяза (IV, 384); «хороша развесистая, белоствольная, светло-зеленая, веселая береза, но еще лучше стройная, кудрявая, круглолистая, сладко-душистая во время цвета, не ярко, а мягко-зеленая липа» (IV, 379). Для клена Аксаков не находит лучшего определения, чем то, которое было дано ему Гоголем: «Хорош и клен со своими лапами-листами (как сказал Гоголь)» (IV, 379). Описывая уремы, растущие по берегам быстрых и многоводных рек и состоящие из березника, осинника, ольшаника, черемухи, рябины, калины, тальника, жимолости, боярышника, Аксаков пишет: «Эти-то уремы особенно мне нравятся. Многие деревья и предпочтительно таловые кусты пронизаны, протканы и живописно обвиты до самого верха цепкими побегами дикого хмеля и обвешаны сначала его зелеными листьями, похожими на виноградные листья, а потом палевыми, золотыми шишками, похожими на виноградные кисти...» (IV, 385). В тенистом густом лесу, куда почти не проникают солнечные лучи, «чаще других виднеются зубчатый папоротник, плотные и зеленые листья ландыша, высокие стебли отцветшего лесного левкоя да краснеет кучками зрелая костяника...» (IV, 381). В «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852) и в мемуарно-автобиографической трилогии Аксакова, особенно в «Семейной хронике» и «Детских годах Багрова-внука», немало картин природы, в которых сочетается та же живописная конкретность с «научной» достоверностью. Путь Аксакова-пейзажиста, под пером которого целое складывалось из множества точно и любовно

описанных частностей, был закономерен для данной стадии развития русского реалистического пейзажа. Те особенности изображения природы, которые характерны для пейзажей Аксакова, могут быть прослежены и в произведениях некоторых его современников.

Так, как описал плюшкинский сад Гоголь, его не могли бы описать ни Пушкин, ни Лермонтов. Повествовательность и детализация, сказавшиеся в этом пейзаже, нашли свое развитие в русской прозе конца 40—50-х годов. Вместе с тем гоголевская эмоциональная приподнятость и романтическая метафоричность остались ей, как правило, чужды. Этим пейзаж Аксакова, при всей склонности писателя к разработке деталей, отличается от пейзажа Гоголя. Гораздо сдержаннее он и по колориту.

Глубоко знаменательно, что ко времени появления первого издания аксаковских «Записок об уженье рыбы» относятся типологически близкие к пейзажам Аксакова, но возникшие независимо от них, пейзажи Григоровича и Тургенева.

У Григоровича — это пейзаж осеннего леса в повести «Антон-Горемыка»:

«Кругом в лесу царствовала тишина мертвая; на всем лежала печать глубокой, суровой осени: листья с дерев попадали и влажными грудами устилали застывавшую землю; всюду чернелись голые стволы дерев, местами выглядывали из-за них красноватые кусты вербы и жимолости. В стороне яма со стоячею водой покрывалась изумрудною плесенью: по ней уже не скользил водяной паук, не отдавалось кваканья зеленой лягушки; торчали одни лишь мшистые сучья, облепленные слизистою тиной, и гнилой, недавно свалившийся ствол березы, перепутанный поблекшим лопушником и длинными косматыми травами» (гл. I) [5].

В основе этого этюда лежит наблюдение за жизнью леса не только в глухую осеннюю пору, но и летом. Осенний пейзаж построен контрастно по отношению к летнему (отсюда — упоминание о водяном пауке и зеленой лягушке).

В той же живописной манере выдержано описание огорода в рассказе Тургенева «Мой сосед Радилов»:

«...Мы вошли в огород. Между старыми яблонями и разросшимися кустами крыжовника пестрели круглые бледно-зеленые кочаны капусты; хмель винтами обвивал высокие тычинки; тесно торчали на грядах бурые прутья, перепутанные засохшим горохом; большие плоские тыквы словно валялись на земле; огурцы желтели из-под запыленных угловатых листьев; вдоль плетня качалась высокая крапива; в двух или трех местах кучами росли: татарская жимолость, бузина, шиповник — остатки прежних «клумб». Возле небольшой сажалки, наполненной красноватой и слизистой водой, виднелся колодезь, окруженный лужицами. Утки хлопотливо плескались и ковыляли в этих лужицах...» (IV, 54).

Оба пейзажа, как и пейзажи Аксакова, очень далеки от «картинок» и «ландшафтов». Они чужды каких-либо внешних эффектов, но каждый

[5] Д. В. Григорович. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1896, стр. 150.

по-своему живописен. Если представить их себе написанными красками и повешенными в ряд, то они воспринимались бы как произведения одной «школы».

Все эти пейзажи объединены общностью вйдения. Та же наглядность описания, достигаемая пластичностью рисунка, та же разработка подробностей. Растения, цветы и травы, ранее не привлекавшие внимания писателей, теперь становятся объектами словесного изображения. С лесной и полевой флорой Аксакова может поспорить в своем многообразии флора раннего Тургенева, у которого мы найдем и «золотые головки куриной слепоты», и «белые точки лесных колокольчиков», и «малиновые крестики гвоздики» («Затишье», 1854), и чернобыльник, и полевую рябину, и многое другое.

Реалистическая конкретность пейзажа, осуществляемая посредством его детализации, характерна и для творчества молодого Л. Н. Толстого. С этой стороны очень показательно, например, описание огорода в повести «Юность» (1857):

«Когда уже становилось жарко... я часто ходил в огород или сад есть все те овощи и фрукты, которые поспевали... Заберешься, бывало, в яблочный сад, в самую середину высокой, заросшей, густой малины. Над головой — яркое горячее небо, кругом — бледно-зеленая колючая зелень кустов малины, перемешанных с сорной заростью. Темно-зеленая крапива с тонкой цветущей макушкой стройно тянется вверх; разлапистый репейник с неестественно лиловыми колючими цветками грубо растет выше малины и выше головы и кое-где вместе с крапивою достает даже до развесистых бледно-зеленых ветвей старых яблонь, на которых наверху, в упор жаркому солнцу, зреют глянцевитые, как косточки, круглые, еще сырые яблоки. Внизу молодой куст малины, почти сухой, без листьев, искривившись, тянется к солнцу; зеленая игловатая трава и молодой лопух, пробившись сквозь прошлогодний лист, увлажненные росой, сочно зеленеют в вечной тени, как будто и не знают о том, как на листьях яблони ярко играет солнце» (гл. XXXII).

Аналогичные тенденции изображения природы проникли (возможно, не без влияния прозы) и в русскую лирическую поэзию.

То, что раньше проходило незамеченным, начинает обращать на себя внимание поэтов. Изображая склоненную над водой иву, Тютчев не пытался передать «физиономию дерева», как говорил Тургенев. Теперь Фет начинает стихотворение «Ива» (1854) такими строками:

Сядем здесь, у этой ивы.
Что за чудные извивы
На коре вокруг дупла!

Он же в стихотворении «Одинокий дуб» (1856) упоминает о незабудках, гнездящихся между корней старого дуба с «изрытою корою».

К «аксаковской» школе природоведов в поэзии наиболее близок А. Н. Майков. Недаром Аксакову, наряду с другими «понимающими

дело» писателями, он посвятил стихотворение «Рыбная ловля» (1855). В другом стихотворении, озаглавленном «Болото» (1856), Майков вспоминает, что в былые дни его пленял вид гор, «подобных тучам», «небес глубоких праздничный простор», виллы с оградами, обвитыми вьющимися растениями, «рев катящихся валов» — одним словом, все, что связывается с представлением о романтическом пейзаже. А теперь такую же говорящую «таинственность» природы ощущает он, целый час наблюдая за болотом:

Там белоус торчит, как щетка жесткий;
Там точно пруд зеленый разлился;
Лягушка, взгромоздясь, как на подмостки,
На старый пень, торчащий из воды,
На солнце нежится и дремлет... Белым
Пушком одеты тощие цветы;
Над ними мошки вьются роем целым;
Лишь незабудок сочных бирюза
Кругом глядит умильно мне в глаза,
Да оживляют бедный мир болотный
Порханье белой бабочки залетной
И хлопоты стрекозок голубых
Вокруг тростинок тощих и сухих.
Ах! прелесть есть и в этом запустенье!..

Географически нейтральная флора романтиков уступает место в стихах Майкова цветам и травам, растущим в средней полосе России.

По ниве прохожу я узкою межой,
Поросшей кашкою и цепкой лебедой,—

пишет он в известном стихотворении «Нива» (1856). Поэт мог бы просто сказать, что межа поросла травой; однако он различает в ней и кашку, и цепкую лебеду. В другом стихотворении Майкова («Пейзаж», 1853) едва ли не впервые в русской поэзии появляется «красных мухоморов ряд».

«Чувство природы, возбуждаемое в нас ее созерцанием,— везде одно: и в болотистых окрестностях петербургских, и где угодно,— писал однажды Майков из Флоренции.— У нас в русской природе это чувство живее и непосредственнее оттого, что там вокруг лес, луга, и нивы, и все это жужжит, шумит, шелестит, интересничает с вами, а здесь — камень, декорации, апельсины, лимоны и оливы... Но этого живого трепета жизни не чувствуете, как в еловом или березовом лесу, или в лугах с кузнечиками, бабочками» [6].

---

[6] Цит. по критико-биографическому очерку П. В. Быкова «А. Н. Майков» в книге: А. Н. Майков. Полн. собр. соч., 9-е исправленное и дополненное издание под редакцией П. В. Быкова, т. 1. СПб., 1914 (приложение к журналу «Нива»), стр. VIII.

Несомненно, что к этому чувству природы примешивается здесь другое, еще более сильное, чувство родины. Вот почему только что процитированные строки Майкова так совпадают и по содержанию, и по тону с воспоминаниями Герцена об усадьбе Покровское, где он провел свои детские годы: «Дубравный покой и дубравный шум, беспрерывное жужжание мух, пчел и шмелей... и запах... этот травяно-лесной запах, насыщенный растительными испарениями, листом, а не цветами... которого я так жадно искал и в Италии, и в Англии, и весной, и жарким летом и почти никогда не находил. Иногда будто пахнет им, после скошенного сена, при сирокко, перед грозой... и вспомнится небольшое местечко перед домом, на котором... я не велел косить траву под гребенку; на траве трехлетний мальчик, валяющийся в клевере и одуванчиках, между кузнечиками, всякими жуками и божьими коровками, и мы сами, и молодость, и друзья!» («Былое и думы», гл. 28).

Чувство единства природы и человека с большой силой выражено этом отрывке, чем-то очень близком к одному описанию в главе «Охота» из повести Л. Н. Толстого «Детство» (1852). И характерно, что в обоих случаях это чувство слияния человека с природой окрашено непосредственностью и радостью детского восприятия жизни, наблюдаемой на самом маленьком клочке земли.

«Около оголившихся корней того дуба, под которым я сидел, по серой, сухой земле, между сухими, дубовыми листьями, желудьми, пересохшими, обомшалыми хворостинками, желто-зеленым мхом и изредка пробивавшимися тонкими зелеными травками кишмя кишели муравьи. Они один за другим торопились по пробитым ими торным дорожкам: некоторые с тяжестями, другие порожняком. Я взял в руки хворостину и загородил ею дорогу. Надо было видеть, как они, презирая опасность, подлезали под нее, другие перелезали через, а некоторые, особенно те, которые были с тяжестями, совершенно терялись и не знали, что делать... От этих интересных наблюдений я был отвлечен бабочкой с желтыми крылышками, которая чрезвычайно заманчиво вилась передо мною. Как только я обратил на нее внимание, она отлетела от меня шага на два, появилась над почти увядшим белым цветком дикого клевера и села на него».

Сухие прошлогодние листья, опавшие желуди, еще не обновившийся мох, редкая зелень лесных травинок, хлопочущие муравьи и порхающая бабочка — все сливается в сознании ребенка в единый, многообразный и полный жизни мир, все одинаково фиксируется его любопытным взором.

Функциональная роль пейзажа в творчестве того или иного писателя могла быть и бывала различной. Различным было и то значение, которое приобретал пейзаж в структуре произведения. У Аксакова и Тургенева пейзаж обычно служит фоном или местом действия и сравнительно легко выделяется в качестве самостоятельного фрагмента. У Толстого это наблюдается довольно редко, поскольку пейзаж входит в его повествование «как элемент большой и цельной картины жизни, без которого

она была бы неполна» [7], непосредственно включается в самое действие, ибо «жизнь природы и процесс ее психического отражения слиты в нем в нерасторжимое смысловое единство» [8]. Но это не мешает тому, что изобразительные средства, которыми пользуются в своих пейзажах разные писатели, оказываются во многом родственными. Однако, если «аналитическая» детализация образов природы у Тургенева является лишь исходной вехой в эволюции его пейзажного мастерства [9], у Толстого органически растворяется в целостной картине мира, то у Аксакова она составляет самодовлеющую и отличительную сущность его метода как пейзажиста, остававшуюся неизменной на протяжении всего творческого пути.

2

Рассмотренные тенденции, определившиеся в русском литературном пейзаже, нашли выражение и в русской реалистической живописи. Отдельные элементы их могут быть отмечены в творчестве разных художников. Например, пластически проработанную растительность первого плана можно найти и у Саврасова («Вид в окрестности Ораниенбаума», 1854, ГТГ; «Вечерний пейзаж», 1861, Музей латышского и русского искусства, Рига), и у Васильева («Перед грозой», 1868, частное собрание, Москва; «Мокрый луг», 1872, ГТГ), и у Поленова («Бабушкин сад», 1878, ГТГ; «Заросший пруд», 1879, ГТГ), и у Куинджи («Днепр утром», 1881, ГТГ). Однако с наибольшей последовательностью и полнотой представлены эти тенденции в пейзажах И. И. Шишкина, с именем которого связано почти полвека в истории русского изобразительного искусства. Начавший свою творческую деятельность во второй половине 50-х годов XIX в., участник почти всех передвижных выставок, Шишкин был одним из основоположников русского национального пейзажа.

Не преувеличивая значения литературных факторов в развитии пейзажного творчества Шишкина, отмечу тем не менее одно обстоятельство, которое представляется заслуживающим внимания.

В последней четверти XIX в. в России и за границей были распространены в различных кругах общества так называемые «альбомы признаний». В них содержались своеобразные анкеты, на которые требовалось ответить в любой форме — серьезной или шуточной.

Сохранилась такая анкета, заполненная Шишкиным. На вопрос: «Кто ваш любимый прозаик?» он ответил: «Аксаков, Гоголь, Толстой (беллетрист)» [10]. Имена эти перечислены в алфавитном порядке, но можно

---

7 А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. М., 1959, стр. 447.

8 Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М., «Наука», 1966, стр. 154.

9 О пейзаже Тургенева см. подробнее ниже, в очерке «Пейзаж Тургенева и пейзаж в живописи его времени».

10 Цит. по книге: И. Пикулев. Иван Иванович Шишкин. М., «Искусство», 1955, стр. 159.

полагать, что упоминание первым Аксакова содержит и более глубокий смысл.

Казалось бы, перечисляя своих любимых прозаиков, Шишкин мог поставить на первое место Гоголя. Известно, какое сильное впечатление произвело на художника еще в ранней юности знакомство с его произведениями.

В зрелые годы, набрасывая план автобиографии, Шишкин отметил в нем: «Чтение Гоголя» [11].

Шишкин был уже прославленным пейзажистом, когда его родственник М. Н. Подъячев в одном из своих писем к нему вспоминал: «Что мне невольно пришло в голову при созерцании твоего «Парка» [12], это увлечение, с которым мы читали с тобою в «Мертвых душах» Гоголя описание «Плюшкинского сада»... Мне кажется, если бы ты с таким детским пафосом мог теперь отнестись к строчкам этого блестящего описания, в котором, я помню, фигурирует «клен широколистый», «сплетенные ветви запущенного дерева» и знаменитый «штамп» — надломленные грозой березы... эта иллюстрация поэтических строк Гоголя, по мере удачи, в руках такого пейзажиста, как ты, мне кажется, могла быть замечательным произведением!!!» [13]

Конечно, очень характерно, что именно описание плюшкинского сада так поразило воображение будущего живописца русского леса. Такие детали гоголевского пейзажа, как «дуплистый дряхлый ствол ивы», «седой чапыжник» с его «иссохшими от страшной глушины» и перепутавшимися ветвями, «зеленые лапы-листья клена» и береза со сломанной вершиной, как бы предвосхищали мотивы позднейших картин, этюдов, рисунков и офортов Шишкина. Но по своему эпическому восприятию природы Шишкин был гораздо ближе к Аксакову, чем к Гоголю. А потому едва ли случайно, что, отвечая на вопрос, кто его любимый писатель, Шишкин первым назвал Аксакова.

«Объективное», эпическое начало И. Н. Крамской считал основной сущностью пейзажей Шишкина. В этой «объективности» проявляется и то общее, что главным образом сближает Шишкина с Аксаковым. Глубоко чувствуя, понимая и зная природу, ни тот, ни другой не накладывали на нее отпечатка своего личного душевного состояния.

К Аксакову и к Шишкину, больше чем к кому бы то ни было из русских писателей и художников, подходят слова Чернышевского о хозяйском взгляде человека на природу. Все те леса, болота, берега рек и озер, которые описывает Аксаков, он исходил с ружьем или удочками, как Шишкин с этюдником. По книгам Аксакова и картинам Шишкина

---

[11] И. Пикулев. Иван Иванович Шишкин. М., «Искусство», 1955, стр. 32.

[12] Вероятно речь идет о картине Шишкина «Парк в Павловске» (1889, Харьковский гос. музей изобразительного искусства), показанной на XVI выставке передвижников.

[13] Письмо М. Н. Подъячева к И. И. Шишкину от 18 апреля 1890 г.— Цит. по книге: И. Пикулев. Иван Иванович Шишкин, стр. 21.

читатель и зритель получают яркое представление о богатствах родной земли, о необыкновенном разнообразии ее растительного мира.

Для обоих характерна абсолютная верность натуре. Шишкин отвергал всякий вымысел, всякую надуманность в пейзаже. То же самое отличает и творческий метод Аксакова.

Наконец, обоих можно назвать «художниками-натуралистами».

В одном из своих писем к Ф. А. Васильеву И. Н. Крамской писал: «Шишкин нас просто изумляет своими познаниями, по два и по три этюда в день катает, да каких сложных, и совершенно оканчивает... Я думаю, что это единственный у нас человек, который знает пейзаж ученым образом, в лучшем смысле...» [14].

«Ученым образом» знал природу и Аксаков.

У Шишкина есть несколько превосходных картин, изображающих широкие пейзажные просторы, но гораздо характернее для него пейзажи более или менее замкнутых уголков природы, куда он как бы вводит за собой зрителя. Крамской не случайно отметил, что Шишкин «совершенно оканчивает» свои этюды. Законченностью отличаются даже маленькие этюдики, часто служившие материалом для будущих картин. Обычно этюды Шишкина заключают в себе настолько цельный пейзажный образ, что приобретают значение самостоятельного художественного произведения. Таковы, например, «Цветы у забора» (1869, Владимирский художественный музей), «Береза и рябинки» (1878, ГТГ), «Папоротники в лесу. Сиверская» (б. г., ГТГ), «Уголок заросшего сада. Снедь-трава» (1884, ГТГ), «Сныть-трава. Парголово» (1884, ГРМ), «Сосны, освещенные солнцем» (1886, ГТГ), «Лес. Шмецк близ Нарвы» (1888, ГРМ), «Травки» (1892, ГРМ), «Цветы на опушке леса» (б. г., ГТГ) и многие другие.

С молодых лет Шишкин, по собственному признанию, стремился «выразить теплоту воздуха и прозрачность его, влияние солнца на предметы — верность, сходство, портретность изображаемой природы...» [15].

«Портретность» — вот, пожалуй, лучшее определение пейзажей Шишкина. Его рисунок всегда с «анатомической» точностью передает строение образов природы, и эта точность была результатом постоянной, неутомимой работы с натуры.

И. Е. Репин в своих воспоминаниях «Далекое близкое» рассказывает, как однажды он показал Шишкину одну из своих картин, навеянную волжскими впечатлениями. На картине были изображены плывущие по реке плоты. Шишкин взглянул на картину и тотчас же упрекнул художника: «Ведь вы это писали не по этюдам с натуры?! Сейчас видно». Репин признался, что писал «так, как воображал». «Вот то-то и есть,— возразил Шишкин.— Воображал! Ведь вот эти бревна в воде...

---

[14] Письмо от 5 июля 1872 г.— В книге: И. Н. Крамской. Письма, статьи в двух томах, т. 1. М., «Искусство», 1965, стр. 120.

[15] Цит. по книге: Ф. С. Мальцева. Мастера русского реалистического пейзажа, вып. 1. М., Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1952, стр. 129.

Должно быть ясно: какие бревна — еловые, сосновые? А то что же, какие-то «стояросовые»! Ха-ха!» [16].

Упрек этот в высшей степени характерен для Шишкина. Сам он писал только по этюдам с натуры, добиваясь поразительной точности в передаче формы дерева и фактуры древесной коры. Он писал отдельные деревья «на корню» — дубы, сосны, ели, березы, липы, осины, ивы, рябину, ветлы, писал фрагменты деревьев — ствол бука, верхушки сосен, писал те же деревья срубленными рукой человека или поверженными бурей.

Исключительно разнообразен шишкинский лесной пейзаж. Стоит просмотреть каталоги наших музеев, чтобы убедиться в том, как на протяжении многих лет, с начала 70-х и вплоть до 90-х годов, с необыкновенной настойчивостью повторяются названия картин, этюдов и графических произведений Шишкина, посвященных русскому лесу. Он изображает лесные чащи, заросли, дебри, лесные родники, ручьи, речки, лесные опушки и лесные болота. Он пишет лес во все времена года и при любой погоде. Иногда это смешанный лес, но чаще характер леса подчеркивается самим названием картины: «Дубовый лес» (1869, Харьковский музей изобразительного искусства), «Березовый лес» (1871, картина была на Первой выставке передвижников), «Сосновый бор» (1872, ГТГ), «Хвойный лес» (1873, ГТГ), «Еловый лес» (1873, частное собрание, Москва), «Чернолесье» (1873, картина не сохранилась), «Березовая роща» (1875, Тамбовский музей), «Пихтовый лес на Каме» (1877, Пермская картинная галерея), «Осиновый лес» (1884, Гос. музей Татарской АССР), «Дубовая роща» (1887, Киевский музей русского искусства), «Мачтовый лес» (Казахская картинная галерея), «Корабельная роща» (1898, ГРМ). Тут невольно напрашивается сравнение с Аксаковым, который в «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» предваряет описание лесной дичи характеристикой «разности лесов и лесных пород» (IV, 377). К некоторым пейзажным темам Шишкин возвращается по нескольку раз на протяжении своего долгого творческого пути. Сосновый бор он пишет трижды, хвойный лес — дважды, еловый лес — пять раз и т. д. Одинаково внимателен художник и к «малым формам» растительного царства.

Уже в одном из своих ранних этюдов «Камни» (1859, ГРМ) Шишкин умело передает поверхность камней, детально прорисовывая растущие между ними травы. В строгом соответствии с натурой изображены в картине «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869, ГТГ) придорожные полевые цветы, которые с успехом могли бы занять место в каком-нибудь ботаническом атласе. Большой мастер рисунка, виртуозно владевший карандашом, углем и пером, настоящий волшебник безошибочной линии, Шишкин воспроизводит и тонкость лесной травы, опушенной мелкими головками цветов («Цветы в лесу», 1877, ГТГ), и однообразную узорчатость папоротников («Папоротники в лесу», 1877, ГТГ), и грубоватую декоративность лопухов («Лопухи», 1878, Музей Академии художеств СССР). Создавшиеся в пору утверждения русского национального пей-

[16] И. Е. Репин. Далекое близкое. М., 1953, стр. 266.

зажа в живописи, этюды и рисунки Шишкина были своеобразной лабораторией, в которой вырабатывалось реалистическое понимание образов родной природы. Шишкин, как известно, придавал рисунку «чрезвычайное значение в творческом процессе в целом, рисовал много, заботился о разнообразии и графической выразительности своих работ» [17].

Для Шишкина, как и для Аксакова, в лесу не было ничего непоэтического. Описывая лес, Аксаков особо останавливается на смене в нем «дерев разных возрастов»: «Кое-где лежат по лесу огромные стволы, *сначала* высохших, потом подгнивших у корня и, наконец, сломленных бурею дубов, лип, берез и осин. При своем падении они согнули и поломали молодые соседние деревья, которые, несмотря на свое уродство, продолжают расти и зеленеть, живописно искривясь набок, протянувшись по земле или скорчась в дугу. Трупы лесных великанов, тлея внутри, долго сохраняют наружный вид; кора их обрастает мохом и даже травою... Но это нисколько не нарушает общей красоты зеленого, могучего лесного царства, свободно растущего в свежести, сумраке и тишине» (IV, 380).

Однако, принимая естественную смену деревьев, Аксаков был нетерпим к насильственной их гибели «от пустой прихоти человека» (IV, 387). «Мы богаты лесами,— пишет он,— но богатство вводит нас в мотовство, а с ним недалеко и до бедности: срубить дерево без всякой причины у нас ничего не значит» (IV, 386).

Бурелом и срубленное дерево входят в круг излюбленных пейзажных мотивов Шишкина, к которым он постоянно возвращается в своих живописных и графических работах. Тяжело лежат поверженные стволы деревьев с растрескавшейся древесиной и поросшей мохом корой на картине «Лесная глушь» (1872, ГРМ). Бессильно поникла, упираясь макушкой о землю, наполовину сломанная молодая береза, легко очерченная уверенным карандашом художника («Сломанная береза», 1872, ГТГ). Поваленные бурей, расщепившиеся сосны служат ареной действия для медведей на известной картине «Утро в сосновом лесу» (1889, ГТГ). Могучим гигантом, словно поднявшим ввысь окостеневшую руку — сухую ветвь, растянулся спиленный дуб на этюде, сделанном в Беловежской пуще (1892) [18]. Кроме лесных пейзажей, в которых срубленные, сломанные или выкорчеванные деревья составляют живописные компоненты целого, Шишкин создал несколько картин, названных «Бурелом» (одна из них — 1888 г.— находится в Киевском музее русского искусства). Наконец, превосходный этюд «Гнилое дерево, покрытое мхом» (1890, ГТГ), напоминающим шелковистость зеленого плюша, является как бы живописным соответствием тому, что рассказывает Аксаков о «трупах лесных великанов».

---

[17] Рисунки И. И. Шишкина. Текст А. Н. Савинова. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960, стр. 5

[18] Воспроизведен в книге: И. П и к у л е в. Иван Иванович Шишкин, стр. 184.

Наряду с Аксаковым и Гоголем, Шишкин назвал третьим своим любимым писателем Л. Н. Толстого. Установить соотношение между пейзажем Шишкина и Толстого труднее, чем в двух предыдущих случаях.

На первый взгляд может показаться, что умение видеть предмет со всеми индивидуальными особенностями его материальной сущности и позволяет усматривать внешнее сходство в пейзажах Толстого и Шишкина.

Таково, например, описание уголка сада в имении Нехлюдовых в повести «Юность»: «Вид был очень ограниченный, но очень задумчивый и грациозный... Его составляли небольшой, заросший с краев прудик; сейчас же за ним крутая гора вверх, поросшая огромными старыми деревьями и кустами, часто перемешивающими свою разнообразную зелень, и перекинутая над прудом, у начала горы, старая береза, которая, держась частью своих толстых корней в влажном береге пруда, макушкой оперлась на высокую, стройную осину и повесила кудрявые ветви над гладкой поверхностью пруда, отражавшего в себе эти висящие ветки и окружавшую зелень». Этот вид, как бы предвосхищающий позднейшие пейзажные мотивы Шишкина, дает Толстому повод высказать два суждения, имеющих прямое отношение к пейзажной живописи. Одно из них вложено в уста Дмитрия Нехлюдова и, очевидно, не разделяется автором. Споря с матерью, Дмитрий доказывает, «что никак не может быть прекрасен вид, в котором горизонт ограничен». Среди лесных пейзажей Шишкина подавляющее количество принадлежит к таким, в которых «горизонт ограничен» или же вовсе закрыт стеной высоких деревьев. От этого его пейзажи не становятся художественно менее значительными. Другое суждение изложено от лица самого автора и содержит существенно важные соображения для понимания реалистического пейзажа: «Мы так привыкли смешивать искусство с природою, что очень часто те явления природы, которые никогда не встречали в живописи, нам кажутся неестественными, как будто природа ненатуральна, и наоборот: те явления, которые слишком часто повторялись в живописи, кажутся нам избитыми, некоторые же виды, слишком проникнутые одной мыслью и чувством, встречающиеся нам в действительности, кажутся вычурными» (гл. XXVI).

Однако возможность внешних сближений не должна заслонять главного, коренного отличия пейзажей Шишкина от пейзажей Толстого. Это отличие в особенности показательно на одном примере.

Шишкин любил дубы. Он писал их и в пышном богатстве лиственного убранства, писал и сухие дубы с наполовину обвалившейся корой. Его дубы могут вызвать «портретную» ассоциацию со знаменитым дубом в «Войне и мире» Толстого, дубом, на который дважды смотрит князь Андрей Болконский проездом в свое рязанское имение. В первый раз он видит его еще не покрывшимся листьями после миновавшей зимы, «с обломанными, давно видно, суками и с обломанной корой, заросшею старыми болячками», «с огромными своими неуклюжими, несимметрично-растопыренными корявыми руками и пальцами»; во второй раз старый дуб поражает его своей царственной красотой, когда «весь преображен-

ный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени», он «млел, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца» («Война и мир», т. II, ч. 3, гл. I и III).

Сложный строй дум и чувств овладевает сознанием князя Андрея при этой двукратной встрече со старым дубом, и образ дерева в контексте толстовского романа-эпопеи наполняется глубоким философским смыслом. Образ дуба понадобился Толстому не сам по себе, а как носитель этого философского содержания. Ничего подобного не бывает у Шишкина. Каждый из его многочисленных дубов — именно данный конкретный дуб, *этот* дуб, воспроизведенный во всей точности его внешних признаков. Толстой преображает натуру, Шишкин только изображает. Их отличает друг от друга самый подход к природе.

Предельная «натуральность» Шишкина служила поводом к упрекам — не всегда необоснованным — в «натурализме». Тем не менее вклад его в искусство русского пейзажа очень велик. Современникам это было, может быть, более понятно, чем потомкам. Живое дыхание русской природы ощутил художник К. А. Савицкий при виде картины Шишкина «Афонасовская корабельная роща близ Елабуги» (1898, ГРМ): «Сосной на выставке запахло! Свету, солнца прибыло» [19]. Нечто подобное испытал в свое время писатель Г. П. Данилевский при чтении «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» Аксакова. «Мой взгляд на природу, которую я так страстно люблю, изменился вследствие чтения вашей книги,— писал он автору,— вместо сухих, хотя ярких картин, теперь я вижу в ней еще движение, смысл, слышу биение сердца этих тоскующих в сумраке и благоухании лесов, этих влажных топей, над которыми взлетывают ваши кулички и вальдшнепы!» [20]

Само собой разумеется, шишкинский пейзаж не был в русском изобразительном искусстве единственной возможной формой русского национального пейзажа, что и было доказано пейзажным творчеством Саврасова, Васильева, Поленова, Куинджи, Левитана [21]. Но от этого не умаляется значение Шишкина в создании художественного образа русской природы в живописи, как не умаляется роль Аксакова в развитии реалистического пейзажа в литературе, хотя в ней и существуют пейзажи Тургенева и Толстого.

....

[19] Цит. по книге: Ф. С. Мальцева. Мастера русского реалистического пейзажа, вып. 1, стр. 168.

[20] Письмо от 16 марта 1854 г.— Цит. по книге: С. Машинский. С. Т. Аксаков, стр. 285.

[21] Еще в начале 90-х годов, при жизни Шишкина, художник А. А. Киселев писал, что изучение «пластической анатомии пейзажа, законов красивого сочетания его внешних форм и линий с передачей в строгом рисунке его мельчайших подробностей», составлявшее главную задачу Шишкина, отступает перед изучением жизни природы в «той живой ее подвижности, которая под влиянием постоянно меняющихся света, тепла и влаги, так сказать, одухотворяет пейзаж, придавая ему то или иное настроение, аналогичное с душевным настроением человека» («Артист», 1891, № 46.— Цит. по книге: Ф. С. Мальцева. Мастера русского реалистического пейзажа, вып. 2, 1959, стр. 153—154).

ПЕЙЗАЖ ТУРГЕНЕВА
И ПЕЙЗАЖ В ЖИВОПИСИ ЕГО ВРЕМЕНИ

1

Трудно назвать другого русского писателя, кроме одного С. Т. Аксакова, в творчестве которого природа занимала бы такое большое место, как у Тургенева. Не только в России, но и за рубежом он еще при жизни был признан величайшим мастером пейзажа. «Совершеннейшим из пейзажистов» назвал его Ипполит Тэн [1].

Несмотря на то, что значительную часть своей жизни Тургенев провел на чужбине, природа в его произведениях, за очень немногими исключениями, типично русская, и притом среднерусская. Эту особенность Тургенева-пейзажиста уловил еще Белинский. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», сочувственно откликаясь на первые рассказы из цикла будущих «Записок охотника», он писал: «Его картины всегда верны, вы всегда узнаете в них нашу родную, русскую природу» [2].

Для понимания отношения Тургенева к природе и к задачам ее изображения в литературе очень важны мысли, высказанные им в рецензии на книгу С. Т. Аксакова «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии». Книга эта вышла в том же 1852 г., что и отдельное издание «Записок охотника» Тургенева.

Пейзажи Аксакова служили для Тургенева бесспорным доказательством превосходства реалистического изображения природы над романтическим ее осмыслением. Легче сказать, что утес «хохочет», а горы — это «побеги праха к небесам» (Тургенев высмеивает здесь стилистические шаблоны эпигонов романтизма), чем найти точные слова для «настоящих, теплых и живых описаний» (V, 417). По мнению Тургенева,

---

[1] Цит. по статье: Л. Пумпянский. Тургенев и Запад.— В книге: «Тургеневский сборник». Орел, 1940, стр. 450

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 357. Пейзаж Тургенева всегда конкретен в своих географических признаках. Чаще всего это его родной Орловский край. В одном письме, говоря об «отрадном» чувстве, которое овладевает им при виде Мценска, Тургенев признается: «В этом зрелище нет ничего особенно пленительного — а мне весело. Это и есть чувство родины» («Письма», IV, 315).

основное достоинство Аксакова как художника в том, что «он смотрит на природу... ясно, просто и с полным участием; он... не подкладывает ей посторонних намерений и целей: он наблюдает умно, добросовестно и тонко; он только хочет узнать, увидеть. А перед таким взором природа раскрывается и дает ему «заглянуть» в себя» (V, 416).

Разделяя любовь Аксакова к природе — не к ландшафту, Тургенев в своем раннем пейзажном творчестве во многом оказывается близок к пейзажной манере Аксакова. Радость живого общения с природой вызывает обостренное желание побольше «узнать, увидеть», повышенное внимание к многообразию растительного мира. И у того, и у другого каждая деталь имеет свое название, свою индивидуальную форму, свой цвет. С особенной любовью отмечается все доступное глазу.

В одном из своих поздних писем к Я. П. Полонскому, как известно занимавшемуся живописью, Тургенев внушал: «Помни: в пейзажах не вдавайся в отделку деталей... а обращай больше внимания на гармонию масс» (письмо от 20 мая/1 июня 1879 г.— «Письма», XII, кн. 2, 82). А в другом письме к нему же излагал следующее правило: «К живописи применяется то же, что и к литературе, ко всякому искусству: кто все детали передает — пропал; надо уметь схватывать одни *характеристические* детали; в *этом одном* и состоит *талант*, и даже то, что называется творчеством» (письмо от 10/22 сентября 1882 г.— «Письма», XIII, кн. 2, 38). Но такое понимание задач пейзажной живописи сложилось у Тургенева далеко не сразу. Анализируя ранние пейзажи писателя, можно проследить, как сам он шел от точной фиксации мельчайших подробностей, «отделки деталей» к открытию колористически верного решения целого, «гармонии масс».

Наиболее ярким примером такого тургеневского пейзажа, в котором не упущена ни малейшая деталь, является описание вырубки в рассказе «Касьян с Красивой Мечи» (1850):

«Мы долго бродили с Касьяном по ссечкам. Молодые отпрыски, еще не успевшие вытянуться выше аршина, окружали своими тонкими, гладкими стебельками почерневшие, низкие пни; круглые губчатые наросты с серыми каймами, те самые наросты, из которых вываривают трут, лепились к этим пням; земляника пускала по ним свои розовые усики; грибы тут же тесно сидели семьями. Ноги беспрестанно путались и цеплялись в длинной траве, пресыщенной горячим солнцем; всюду рябило в глазах от резкого металлического сверкания молодых, красноватых листьев на деревцах; всюду пестрели голубые гроздья журавлиного гороху, золотые чашечки куриной слепоты, наполовину лиловые, наполовину желтые цветы Ивана-да-Марьи; кое-где, возле заброшенных дорожек, на которых следы колес обозначались полосами красной мелкой травки, возвышались кучки дров, потемневших от ветра и дождя, сложенные саженями; слабая тень падала на них четвероугольниками, другой тени не было нигде...

Не наткнувшись ни на один выводок, дошли мы, наконец, до новых ссечек. Там недавно срубленные осины печально тянулись по земле,

придавив собою и траву, и мелкий кустарник; на иных листья еще зеленые, но уже мертвые, вяло свешивались с неподвижных веток; на других они уже засохли и покоробились. От свежих золотисто-белых щепок, грудами лежавших около ярко-влажных пней, веяло особенным, чрезвычайно приятным, горьким запахом» (IV, 122—123).

В сущности здесь не один, а два пейзажа, тесно связанные друг с другом, так сказать, «парные». И вся прелесть их — именно в любовно запечатленных деталях. От внимания автора не ускользают ни семейства грибов, расположившихся возле старых пней, ни свежие щепки от недавно поваленных деревьев. Самая повествовательность описания, неторопливое воссоздание целой картины, постепенно складывающейся из тщательно воспроизведенных деталей, в данном случае вполне закономерна: ведь рассказчик со своим спутником «долго бродили» по старой вырубке, прежде чем «наконец» добрались до новой.

В романе «Новь» (1876) Тургенев ведет Нежданова в березовую рощу на окраине сипягинской усадьбы. Лет за пятнадцать до того часть этой рощи была сведена, но теперь на местах вырубки поднялся молодой березняк: «Нежно-матовыми серебряными столбиками, с сероватыми поперечными кольцами, стояли частые стволы деревьев; мелкие листья ярко и дружно зеленели, словно кто их вымыл и лак на них навел; весенняя травка пробивалась острыми язычками сквозь ровный слой прошлогодней темно-палевой листвы» (XII, 64).

Далее упоминается еще только одна деталь: «серые, старые щепки», лежавшие вокруг пня, на который сел Нежданов.

Отличие этого пейзажа от пейзажа в рассказе «Касьян с Красивой Мечи» очень велико. В «Записках охотника» мы следуем за Тургеневым в его прогулке по вырубке и на близком расстоянии проникаемся очарованием каждой неприхотливой, но по-своему пленительной особенности картины. Рябит в глазах не только от красноватых листочков на молодой древесной поросли, но и от разнообразной окраски цветов: голубой — журавлиного гороха, золотой — куриной слепоты, лилово-желтой — Ивана-да-Марьи. Каждый цвет воспринимается в своей обособленности, как на картинах старых мастеров, но не в соотношении с другим.

В «Нови» Тургенев стремится передать общее впечатление, уловить основную светоцветовую гамму пейзажа, создающуюся из сочетания серебристо-серого цвета березовых стволов, ярко-зеленой молодой листвы и столь же свежезеленой травки, пробивающейся сквозь темно-палевый покров опавшего прошлогоднего листа.

Дело не в том, какой пейзаж лучше или хуже. В данном случае хороши оба. Но каждый отражает различное ви́дение природы, различный подход к ее изображению. Сопоставление их говорит об определенной эволюции художественных приемов Тургенева-пейзажиста.

Если для пейзажей Тургенева конца 40—50-х годов характерна точность и пластичность конкретной детали, зоркое внимание к цветовым изменениям, то в его произведениях 70-х годов пейзаж более обобщен,

писан более широкими мазками, с учетом непосредственности первого впечатления.

Чудесному утреннему пейзажу в начале рассказа «Бежин луг» (1850), при всей его наглядности, свойственна некоторая описательность. Недаром он входит в качестве составной части в картину погожего летнего дня:

«С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во времена знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное — мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи,— и весело, и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило» (IV, 92).

Восход солнца наблюдается здесь постепенно. И это дает автору время описать, каким бывает солнце в засуху и перед бурей, сравнить озаренные солнцем края облака со змейками, а блеск их с блеском кованого серебра.

Есть в «Записках охотника» еще одна картина утра — на этот раз именно картина, а не описание. Это — утро в рассказе «Живые мощи» (1873—1874): «Солнце только что встало; на небе не было ни одного облачка; все кругом блестело сильным двойным блеском: блеском молодых утренних лучей и вчерашнего ливня» (IV, 353).

«Живые мощи» написаны через двадцать с лишком лет после «Бежина луга». Сравнение этих двух утренних пейзажей показывает, что Тургенев теперь не задается целью отобразить последовательность явления, ему важно запечатлеть то главное, что схватывается с первого взгляда. Отсюда — предельный лаконизм описания.

Характерно, что по сравнению с другими романами Тургенева пейзажи последнего его романа «Новь» значительно более кратки, но они-то и вызвали восторженную оценку Л. Толстого. Критикуя роман Тургенева в целом, он писал: «Одно, в чем он мастер такой, что руки отнимаются после него касаться этого предмета,— это природа. Две, три черты и пахнет» [3].

Природа Тургенева всегда полна звуков и запахов, но больше всего пронизана светом. Свет является настоящим животворным началом в его пейзажах. И именно чувство света позволяет писателю достигать той «гармонии масс», которую он считал основной целью пейзажиста.

«Гагин обратил мое внимание на некоторые счастливо освещенные места; в словах его слышался если не живописец, то уж наверное художник» (VII, 80),— говорит герой повести «Ася». Как видно, Тургенев отличал «живописца» в прямом значении этого слова от человека,

---

[3] Письмо к А. А. Фету от 11—12 марта 1877 г.— Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 62. М., 1953, стр. 315.

наделенного даром художественного зрения. Сам он с преизбытком обладал этим даром, что и позволяло ему создавать образы, которым мог бы позавидовать любой живописец-пейзажист.

В рассказе «Фауст» (1855) Павел Александрович Б. излагает в письме к другу свои впечатления от родной усадьбы, где не был девять лет. Многое изменилось за его отсутствие, постарело, обветшало; «удивительно похорошел» только один сад с разросшимися кустами и аллеями: «...липовые аллеи особенно хороши стали. Люблю я эти аллеи, люблю серо-зеленый нежный цвет и тонкий запах воздуха под их сводами; люблю пестреющую сетку светлых кружков по темной земле — песку у меня, ты знаешь, нету» (VII, 8).

Он сел под тень молодого дуба, когда-то посаженного им самим: «Мне очень хорошо было. Кругом трава так весело цвела; на всем лежал золотой свет, сильный и мягкий; даже в тень проникал он...» (VII, 8).

Что это, как не уменье подмечать «счастливо освещенные места» и одновременно улавливать общую светоцветовую гамму картины?

Реальным «прообразом» сада, описанного в «Фаусте», был тургеневский сад в Спасском-Лутовинове. И характерно, что чуть ли не каждый раз, когда Тургенев говорит о нем в своих письмах, он для определения основного колорита в разных вариациях повторяет те же цветовые эпитеты, что и в «Фаусте» — «серо-зеленый» и «золотой»: «...я ничего не знаю прелестнее наших орловских старых садов — и нигде на свете нет такого запаха и такой *зелено-золотистой серости* (вот Вам новое слово) под чуть-чуть лепечущими липами в этих узких и длинных аллеях, заросших шелковистой травкой и земляникою. Чудо!» (П. В. Анненкову, 14/26 июня 1872 г.— «Письма», IX, 283).

«...Не в первый раз пишу вам отсюда — вам знакома эта местность: вокруг все зелено, золотисто...» (Г. Флоберу, 17/5 июня 1874 г.— «Письма», X, 441). «Я нахожу, что в отношении красок пейзажа здесь все бледно — небо, зелень, земля,— правда, бледность эта теплая и золотистая — это было бы всего лишь мило, если бы широкие линии и бескрайний однообразный простор не придавали всему какое-то величие». (Г. Флоберу, 23 июня/4 июля 1876 г.— «Письма», XI, 413).

Среди русских писателей XIX в. Тургенев был едва ли не самым блестящим колористом. Его понимание световоздушной среды и определяемых ею градаций цвета в природе, быть может, с наибольшей силой сказалось в изображении неба.

Любопытно, что, поздравляя однажды Полонского с успехами в пейзажной живописи, Тургенев тем не менее упрекнул его: «Ты не довольно разнообразишь свои небеса: вообще они бледноваты или, скорей, холодноваты» (письмо от 24 сентября 1882 г. — «Письма», XIII, кн. 2, 49). Сам Тургенев показал себя внимательнейшим наблюдателем неба, тонко воспринимавшим его малейшие изменения в зависимости от времени года, часа дня или погоды.

О значении неба в пейзажной живописи очень точно писал великий английский пейзажист Констебль: «Трудно назвать категорию пейзажей,

в которых небо не являлось бы ключом, масштабом, основным моментом впечатления... Небо — источник света в природе и господствует над всем»[4]. Справедливость этого замечания полностью подтверждается не только на пейзажах в живописи, но и в литературе. В описаниях природы у Тургенева бесконечно разнообразное небо действительно является настоящим «ключом» к созданию того или иного впечатления.

Тургенев никогда не повторяет себя, каждый раз находя все новые и новые краски и оттенки, подсказываемые самой действительностью.

По-разному изображает писатель летнее ночное небо в повести «Муму» (1852) и в романе «Дворянское гнездо» (1858):

«Только что наступившая летняя ночь была тиха и тепла; с одной стороны, там, где солнце закатилось, край неба еще белел и слабо румянился последним отблеском исчезавшего дня,— с другой стороны уже вздымался синий, седой сумрак. Ночь шла оттуда» (V, 290).

«Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки» (VII, 212—213).

С исключительной наблюдательностью запоминает Тургенев форму, цвет и степень освещенности облаков. Весной, под вечер светлого дня, это «розовые» тучки, высоко стоящие в небе и словно уходящие «в самую глубь лазури» («Дворянское гнездо» — VII, 125). Летом, в засушливую погоду, это «множество темноватых тучек с неясно обрисованными краями», расползающихся по «бледно-голубому» небу (там же, VII, 183). В хороший июльский день это почти неподвижные, «круглые», «золотисто-серые, с нежными белыми краями» облака, ближе к небосклону — легкому, бледно-лиловому — становящиеся «лазурными» и насквозь пронизанные «светом и теплом». Небо определяет колорит всего пейзажа: «...краски все смягчены, светлы, но не ярки; на всем лежит печать какой-то трогательной красоты» («Бежин луг» — IV, 92—93).

Но едва ли не самым изумительным примером умения Тургенева показать, как (говоря словами Констебля) небо становится «основным моментом впечатления», является тончайший по своей проникновенности сентябрьский пейзаж в рассказе «Свидание» (1850): «...была непостоянная погода. Небо то все заволакивалось рыхлыми белыми облаками, то вдруг расчищалось на мгновенье, и тогда из-за раздвинутых туч показывалась лазурь ясная и ласковая, как прекрасный глаз. ...Внутренность рощи, влажной от дождя, беспрестанно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце или закрывалось облаком; она то озарялась вся, словно в ней все улыбнулось... то вдруг опять все кругом слегка синело: яркие краски мгновенно гасли...» (IV, 260).

С подлинно живописным мастерством разнообразит Тургенев, в зависимости от меняющегося освещения, свою красочную палитру. Стоит

[4] Цит. по предисловию И. Кузнецовой к альбому «Джон Констебль». М., ИЗОГИЗ, 1962, стр. 10.

солнцу пробиться сквозь облако, как стволы берез принимают «нежный отблеск белого шелка», стоит вновь скрыться, как они становятся «все белые, без блеску». Огромное преимущество Тургенева перед художниками кисти состоит в том, что ему доступна, так сказать, на одном полотне смена освещения, придающая его образам природы особую трепетность.

В конце рассказа Тургенев еще раз обращается к изображению сентябрьского неба, но дает его в иной, более спокойной тональности: «Солнце стояло низко на бледно-ясном небе, лучи его тоже как будто поблекли и похолодели: они не сияли, они разливались ровным, почти водянистым светом. До вечера оставалось не более получаса, а заря едва, едва зажигалась» (IV, 268—269).

Поразительное разнообразие состояний природы с присущими каждому из них колористическими особенностями показано Тургеневым в заключительном очерке «Записок охотника» — «Лес и степь» (1848). Тут и восход солнца весной, и июльское утро, и наступающий зной, и гроза, и туманный день в летнюю пору, и ясный осенний день, и солнечный день зимой. Зимние пейзажи вообще редки у Тургенева. Интересен в них повторяющийся образ «зеленого», «бледно-изумрудного» неба («Лес и степь» — IV, 388, «Отцы и дети» — VIII, 397).

Тургенев, говоря словами более подходящими к живописи, мастерски умел «вписывать» в пейзажи человеческие фигуры, органически связывать их с природой. Таково, например, описание костра в рассказе «Бежин луг», вокруг которого «копошились» люди, колебались тени, иногда ярко освещалась передняя половина маленькой кудрявой головы» (IV, 95); таково начало романа «Рудин» — картина тихого летнего утра, проселочной дороги посреди высокой, колеблющейся, «только что зацветшей ржи», с фигурой молодой женщины «в белом кисейном платье, круглой соломенной шляпе и с зонтиком в руке», направляющейся к расположенной «на вершине пологого холма» деревушке (VI, 237); такова сцена между Лизой и Лаврецким в «Дворянском гнезде», где образы героев романа, «красноватый высокий камыш», «неподвижная вода» пруда и «тень от близкой липы» слиты в одно целое (VII, 208).

Характерная особенность тургеневского пейзажа заключается в том, что даже в тех случаях, когда пейзаж служит своего рода психологическим аккомпанементом переживаний героев, внутренне связан с сюжетными ситуациями, он никогда не перестает быть объективно верным изображением природы в ее многообразных проявлениях.

В рассказе «Фауст» описана от лица Павла Александровича Б. его прогулка с Верой и ее мужем, предшествовавшая чтению трагедии Гете у Приимковых:

«Мы вместе с нею вышли на открытую поляну. Прямо над поляной легко и высоко стояло большое розовое облако; как дым, тянулись по нем серые полосы; на самом краю его, то показываясь, то исчезая, дрожала звездочка, а немного подалее виднелся белый серп месяца на слегка поалевшей лазури. Я указал Вере Николаевне на это облако.

— Да,— сказал она,— это прекрасно, но посмотрите-ка сюда.

Я оглянулся. Закрывая собою заходившее солнце, вздымалась огромная, темно-синяя туча; видом своим она представляла подобие огнедышащей горы; ее верх широким снопом раскидывался по небу; яркой каймой окружал ее зловещий багрянец и в одном месте, на самой середине, пробивал насквозь ее тяжелую громаду, как бы вырываясь из раскаленного жерла...

— Быть грозе, заметил Приимков» (VII, 24).

Чтение состоялось. А ночью разразилась гроза: «Я слушал шум ветра, стук и хлопанье дождя, глядел, как при каждой вспышке молнии церковь, вблизи построенная над озером, то вдруг являлась черною на белом фоне, то белою на черном, то опять поглощалась мраком...» (VII, 28).

До этого места наступление грозы и сама гроза еще никак не связываются в восприятии читателя с судьбой героев. Психологический смысл этого мотива раскрывается лишь в конце рассказа, после смерти Веры: «То, что было между нами, промелькнуло мгновенно, как молния, и как молния принесло смерть и гибель» (VII, 41).

Поскольку «Фауст» — рассказ в письмах, как бы писавшихся под свежим впечатлением, совершенно естественно, что разгадка «рокового» значения грозы дается не сразу, а тогда, когда герой получает возможность осмыслить происшедшее.

Несколько иной случай психологического соответствия явлений природы внутреннему состоянию человека — в повести «Первая любовь» (1860). Повесть представляет собой воспоминание о давно пережитом. Рассказчик одновременно и вспоминает и оценивает минувшее: «Молнии не прекращались ни на мгновенье; была, что называется в народе, *воробьиная* ночь. Я глядел на немое песчаное поле, на темную массу Нескучного сада, на желтоватые фасады далеких зданий, тоже как будто вздрагивавших при каждой вспышке... Я глядел — и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне» (IX, 28—29).

Сделанными мною наблюдениями, разумеется, не исчерпываются изобразительные средства, составляющие важные компоненты пейзажного мастерства Тургенева, но думается, что и они достаточно раскрывают роль живописного ви́дения в создании им образов природы.

2

В литературоведческих работах указывалось, иногда слишком прямолинейно [5], на пушкинские традиции в тургеневском пейзаже. Сам писатель, как известно, считал Пушкина своим учителем, а потому при всем очевидном несходстве их образов природы было бы неправильным отрицать

[5] См., например, Е. Ефимова. Пейзаж в «Записках охотника» И. С. Тургенева.— В сборнике: «Записки охотника» И. С. Тургенева. Орел, 1955, стр. 252—255.

полную зависимость изображения природы у Тургенева от ее изображения у Пушкина. И тем не менее совершенно права Г. Б. Курляндская, утверждая: «Тургеневское описание природы построено на оттенке. В отличие от предшественника и учителя Пушкина, который интересовался основным, главным тоном предмета, Тургенев изображал оттенки главного свойства средствами сцепления эпитетов» [6].

В точности рисунка, в безукоризненности восприятия формы Тургенев успешно соперничает с Аксаковым. Подчеркнутая изобразительность тургеневского пейзажа творчески развивает приемы гоголевского природоописания; однако романтический гиперболизм, проявившийся не только в ранних произведениях Гоголя, но и в некоторых пейзажах «Мертвых душ», остается Тургеневу чуждым. В литературе уже не раз отмечались отдельные черты сходства между пейзажной манерой Тургенева и изображением природы в творчестве таких его современников, как Григорович, Гончаров, Л. Толстой, Тютчев. С другой стороны, напрашивается естественный вопрос о возможных связях и взаимодействии между пейзажным мастерством Тургенева и пейзажем в изобразительном искусстве второй половины XIX в. В многочисленных работах о тургеневском пейзаже этот вопрос почти не затрагивался [7].

Между тем на склоне лет И. С. Тургенев сделал признание, особенно знаменательное именно в его устах. В 1874 г., беседуя в частном кругу, он сказал: «...если бы можно было... родиться снова, если бы можно было снова выбирать себе карьеру, я не выбрал бы карьеры писателя... Я выбрал бы карьеру пейзажиста. Карьера пейзажиста мне нравится больше всех известных карьер. Пейзажист не зависит ни от издателя, ни от цензуры, ни от публики; он — вполне свободный художник. В природе так много прекрасного, что сюжет всегда для него готов, готов целиком. Умей только выбрать его. Расправь свой холст, бери краски и пиши. Лгать тут не нужно. Напротив, чем вернее, точнее схватит он лежащую пред его глазами картину, тем его собственная картина будет выше, совершеннее. А самый-то процесс этого творчества — тихий, без увлечений, но в то же время дающий человеку самое высокое, самое чистое наслаждение» [8].

Следует ли принимать на веру это признание знаменитого писателя? Не вырвалось ли оно у него под влиянием какого-то случайного, минутного настроения? Однако контекст, в котором слова Тургенева запомнились мемуаристу, гарантирует их полную серьезность, да и сказаны они были писателем, всегда проявлявшим живейший интерес к пейзажной живописи. И этот интерес был для него глубоко органичен. Недаром известный маринист и баталист А. П. Боголюбов, лично хорошо знавший Тур-

---

[6] Г. Курляндская. Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967, стр. 113.

[7] На этот пробел в литературе о Тургеневе указывал И. С. Зильберштейн в своей книге «Репин и Тургенев». М.— Л., 1945, стр. 147.

[8] И. Е. Цветков. Встреча с И. С. Тургеневым.— «Литературное наследство», т. 76, 1967, стр. 422.

генева в последние годы его жизни, писал: «...в его описаниях природы есть та высокая наблюдательность и красота, которую дай бог видеть каждому художнику, и при том умении выразить ее на холсте, как это он делал своим могучим пером» [9].

Отношение Тургенева к русскому изобразительному искусству отличалось противоречивостью, обусловленной долголетним пребыванием его за границей. Отрыв писателя от непосредственного участия в русской художественной жизни сказался по-своему на его оценках. Долгое время русская живопись чересчур расширительно воплощалась для него в ненавистной ему «брюлловщине». Правда, как нечто глубоко противоположное ей воспринималось Тургеневым творчество А. Иванова, что, впрочем, не влекло за собой полного признания его художественных достижений. Увидев впервые в римской мастерской Иванова его картину «Явление Христа народу», Тургенев писал П. В. Анненкову: «По глубине мысли, по силе выражения, по правде и честной строгости исполнения вещь первоклассная... Но есть и недостатки. Колорит вообще сух и резок, нет единства, нет воздуха на первом плане (пейзаж в отдалении удивительный), все как-то пестро и желто». И в том же письме сетовал: «Художеству еще худо на Руси» (31 октября/12 ноября 1857 г.— «Письма», III, 160). Та же мысль была высказана писателем несколько позже в письме к Л. Толстому: «Русского художества еще нет» (28 ноября/ 7 декабря 1857 г.— Там же, 171). А через несколько лет, в очерке «Поездка в Альбано и Фраскати. Воспоминание об А. А. Иванове» (1861), Тургенев фактически отказал великому художнику в живописном даровании.

Судьбы русского искусства горячо волновали Тургенева. Узнав от Полонского о Первой выставке передвижников, открывшейся 29 ноября 1871 г. в Петербурге, он обрадованно писал ему: «Что... касается до наступающего возникновения талантов в русском художестве — то это для меня праздник. Душа веселится... Наконец-то!» (18/30 декабря 1871 г.— «Письма», IX, 195).

В последнее десятилетие своей жизни Тургенев общался с жившими во Франции русскими художниками — А. П. Боголюбовым, В. Д. Поленовым, И. П. Похитоновым, И. М. Прянишниковым, И. Е. Репиным, А. А. Харламовым и др. Он даже принял на себя обязанности секретаря Общества взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже, образовавшегося в 1877 г., и выступил во французской газете с письмом по поводу готовившейся в Париже выставки картин В. В. Верещагина, назвав его «несомненно самым своеобразным художником из всех, которых произвела Россия» [10]. Незадолго

---

[9] А. П. Боголюбов. Из «Записок моряка-художника».— «Литературное наследство», т. 76, стр. 452.

[10] «Литературное наследство», т. 73, кн. 1, 1964, стр. 336. О связях Тургенева с русскими художниками см.: Н. Лощинин. Тургенев и русские художники.— «Искусство», 1964, № 5, стр. 41—46; И. С. Зильберштейн. «Родному художеству радоваться буду первый».— «Огонек», 1968, № 46, стр. 12—15.

до смерти Тургенев задумывал устроить в Париже выставку передвижников.

И тем не менее А. П. Боголюбов, художник, наиболее тесно связанный с Тургеневым в эти годы, восхищаясь его умом и литературным талантом, считая себя его «рьяным поклонником и обожателем», находил, что «строгим и глубоким критиком и знатоком искусства» писатель никогда не был» [11].

В своих воспоминаниях Боголюбов особо останавливается на недооценке Тургеневым А. Иванова вообще и, в частности, как пейзажиста. Оспаривая мнение, высказанное писателем в очерке «Поездка в Альбано и Фраскати. Воспоминание об А. А. Иванове», что «ни один пейзажист после Клод Лорреня не мог справиться с римской природой», Боголюбов замечает: «Тут он опять забыл своего спутника, которого совершенно неосновательно обзывает «идеалистом», тогда как в труде своем Иванов был всегда полнейшим реалистом» [12]. Боголюбов восхищался пейзажным мастерством Иванова. «Взгляните на его пейзажи,— предлагает он,— на уголок воды, радужно дробящейся кругами около нагих фигур (на картине «Явление Христа народу».— *К. П.*), взгляните на оливы, даль картины, и, право, только слепой скажет, что это не натурально и не глубоко прочувствовано». Признавая, что в пейзажах К. Лоррена «блеск солнца и туманные дали были, точно, обворожительны», Боголюбов тем не менее утверждал: «Но правды божьей, натуры ивановской тут искать нельзя» [13].

Как это ни странно, Тургенев — великий пейзажист в литературе — по существу прошел мимо русской пейзажной живописи 60—70-х годов, времени утверждения в ней национального пейзажа. Высказывания Тургенева о русских пейзажистах и другие данные об его отношении к ним крайне скудны. Имеются свидетельства о положительной оценке Тургеневым работ В. Д. Поленова. В апреле 1874 г. художник сообщал родным, что писатель, побывавший в его парижской мастерской, одобрил некоторые его этюды и незадолго до того оконченную картину «Ливень» (ГТГ). Через два года Тургенев снова посетил Поленова, похвалил его за успехи, но добавил, что «русские до сих пор не очень щедры» [14]. С неизменным сочувствием отзывался он о миниатюрных пейзажах И. П. Похитонова, тонкого художника, жившего и работавшего преимущественно за границей [15]. В 1879 г. в Москве Тургенев приобрел на выставке работ воспитанников Училища живописи, ваяния и зодчества

---

[11] А. П. Боголюбов. Из «Записок моряка-художника», стр. 452, 454.

[12] Там же, стр. 453.

[13] Там же, стр. 452, 454.

[14] Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художника. М., «Искусство», 1964, стр. 123, 202.

[15] В дневнике от 17/5 декабря 1882 г. Тургенев упоминает о «прелестной картинке (зима, стадо коров)» Похитонова, а в записи от 12 января 1883/31 декабря 1882 г. отмечает: «Он привозил показывать мне и Виардо картины, которые написал нынешним летом — прелесть!».— «Литературное наследство», т. 73, кн. 1, стр. 393, 394.

понравившийся ему этюд семнадцатилетнего К. Коровина «Березы»[16]. К 1880 г. относится резко отрицательная и в целом несправедливая оценка Тургеневым «архипротивнейших мазаний Айвазовского» (письмо к Полонскому от 22/10 декабря 1880 г.— «Письма», XII, кн. 1, 24). В том же году Тургенев вместе с Полонским был в петербургской мастерской А. И. Куинджи и, по словам Полонского, «пришел в восторг» от его картины «Ночь на Днепре»[17]. Вернувшись в Париж, он содействовал тому, что картина «Ночь на Днепре» была в течение нескольких дней показана французам (см. «Письма», XIII, кн. 1, 24, 48). Это не помешало Тургеневу и позднее утверждать, что «немецкая школа заразила всех наших пейзажистов» присущими ей недостатками, в том числе «сухостью и прилизанностью и мертвой четкостью линий» (письмо к Полонскому от 1/13 сентября 1882 г.— «Письма», XIII, кн. 2, 27).

В своих воспоминаниях о Тургеневе Полонский рассказывает о неоднократных, длившихся на протяжении многих лет спорах с писателем о немецкой и французской школах живописи: «Последнюю он ставил выше первой, особливо по части пейзажей»[18]. Ранее в своем дневнике Полонский писал еще решительнее: «Он не признавал иной, кроме французской, самой современной, размашистой и широкой, такой живописи, которая не претендует на изображение природы такою, какою она есть на самом деле, а гонится только за передачей впечатления, когда мы глядим на нее издали, за теми пятнами красок, тени и света, которые поневоле нам бросаются в глаза даже и тогда, когда мы на природу не обращаем внимания»[19]. Сам Полонский был поклонником модного швейцарского пейзажиста А. Калама, чье мастерское, но бездушное искусство подвергалось постоянным нападкам со стороны Тургенева. В красках Калама писатель находил «что-то неестественное, фарфоровое, придуманное ради красоты». Он утверждал, что в его картинах «подкрашенная, доведенная до искусственных эффектов природа — не искусство, и такое имеет отношение к живописи, как виртуоз стиха, холодный и фразистый, к настоящему поэту, всегда простому и ясному»[20].

Под самой современной «французской пейзажной школой» Полонский подразумевал живопись художников-барбизонцев, сыгравших исключительно важную роль в становлении реалистического искусства во Франции.

Название «барбизонской школы» обязано своим происхождением деревне Барбизон близ Парижа, где в 30—60-х годах жила и работала

---

[16] См. И. С. Зильберштейн. «Родному художеству радоваться буду первый», стр. 13.

[17] Я. Полонский. Картина Куинджи. «Страна», 1880, 9/21 ноября, № 88.— Цит. по примечаниям к «Письмам», XIII, кн. 1 стр. 425.

[18] Я. П. Полонский. И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину.— В книге: Я. П. Полонский. Повести и рассказы, ч. II. СПб., 1895, стр. 595.

[19] «Литературное наследство», т. 76, стр. 615.

[20] Статья Полонского «Дидэ и Калам».— Цит. по «Литературному наследству», т. 76, стр. 616.

группа художников-пейзажистов, поставивших своей целью непосредственное наблюдение природы. Их отказ от всяких общепринятых шаблонов в ее изображении произошел под впечатлением картин Констебля, чьи пейзажи выставлялись во Франции в 1824, 1825 и 1827 гг. Непризнанный у себя на родине, Констебль был с восторгом принят как французскими художниками-романтиками, так и будущими барбизонцами, а его картины уже в 1827 г. были приобретены для Лувра.

О том, какой подлинный переворот произвели в художественном понимании природы живописные открытия барбизонцев, хорошо говорит немецкий историк искусства Р. Мутер: «... буря пронеслась по ветвям старых французских дубов, рожь с шумом пригнулась к земле, небо покрылось тучами, вóды после долгого застоя снова полились, журча, по илистому дну. Маленькие бумажные храмы, которые возвышались на классических холмах, обрушились; их заменили низкие крестьянские избы; из труб, волнуясь, поднимался дым к небу. Природа проснулась от зимнего сна, в пейзажной живописи наступила весна с ее грустью и ее улыбками»[21].

Творчество барбизонцев — Т. Руссо, Коро, Дюпре, Добиньи и др. — знаменовало собою рождение национального пейзажа во французском изобразительном искусстве.

Об особом пристрастии Тургенева к пейзажистам барбизонской школы свидетельствуют, кроме Полонского, и другие мемуаристы. С начала 70-х годов Тургенев стал собирать картины французских художников, скупая их на выставках. Начало его коллекции было положено еще раньше — несколькими пейзажами голландцев. В 1878 г. материальные обстоятельства вынудили Тургенева продать свое собрание картин с аукциона. В связи с этим выпущен был их печатный каталог с кратким изложением содержания каждой картины. Предисловие к каталогу было написано французским художественным критиком Э. Бержера. «Коллекция не многочисленна,— отмечает Бержера,— но является идеалом коллекции поэта. Пейзажисты занимают в ней преобладающее место, и это не удивит поклонников Тургенева, знающих об особом даре Тургенева описывать картины природы. Но разве не интересно, даже для историков литературы, знать, в каком окружении работает ум подобной закалки и кто те мастера, которых он допустил в свой уединенный покой?..»[22]

Перелистаем каталог и постараемся по описаниям картин представить себе, из каких произведений складывалась коллекция Тургенева. Два пейзажа Жоржа Мишеля, первого из французских пейзажистов, обратившегося к изображению родной природы. Художником выбраны самые обыденные мотивы: хижины у дороги, ведущей в лес; по дороге идут женщина и ребенок; извилистая дорожка, пересекающая заболоченное место «с сожженной солнцем травой», в глубине — домá около

---

[21] Р. Мутер. История живописи в XIX веке, т. II. СПб., 1900, стр. 203—204.

[22] Цит. по книге: «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома», т. IV. Тургенев». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 221.— Далее ссылки на страницы даются в тексте.

леса; «яркое небо, разрезанное облаками» (219). Морской вид Будена: «Солнцем сильно освещена вода и земля на втором плане. Грозовое небо». «Утро» Коро: нежная листва молодых деревьев, крестьянка, пасущая коров, домики, «освещенные восходящим солнцем». «Пляж» Курбе: на первом плане волны, разбивающиеся о скалы; небо облачно. Два пейзажа Добиньи: один изображает берег реки с рыболовом, тянущим сети, «в глубине лесистые косогоры; небо, усеянное легкими облаками». Второй — река с островками, на берегу дома и деревья, горизонт окаймлен косогорами, за которые садится солнце; весь пейзаж окутан полутенью. Картины Диаса де ла Пенья, испанца, усыновленного французским искусством: женщина на тропинке вяжет хворост; «солнце освещает стволы деревьев и покрытые мохом утесы второго плана». Лесная дорога под сенью сплетшихся верхушками деревьев; первый план в тени, из глубины «солнечный луч освещает картину» (218). Первую картину Тургенев купил в 1874 г. и считал ее «лучшим пейзажем (из новых)», «лучшим пейзажем на свете», «перлом», который «затмевает все существующее» («Письма», X, 211, 428). «Хижины» Дюпре: строения окружены старыми деревьями с угловатыми стволами; их ветви резко вырисовываются на фоне облачного неба. На первом плане болотце, заросшее тростником. Сообщая П. В. Анненкову о своих новых приобретениях, Тургенев писал ему в 1875 г: «...какого Руссо и какого Дюпре я... приобрел! Просто — ума помрачение!» («Письма», XI, 53).

Из 46 картин, перечисленных в каталоге, современная живопись представлена 33, из них 23 — пейзажи и две фигурные композиции на фоне пейзажа. Среди произведений старой живописи — шесть пейзажей, в том числе А. ван Остаде, А. Ван дер Неера и С. Рейсдаля.

Основу коллекции Тургенева составляли картины французских пейзажистов-барбизонцев. Не попала в распродажу лишь одна, которой писатель в особенности дорожил. Это была «превосходная картина» Т. Руссо, купленная им в 1875 г. одновременно с пейзажем Дюпре. Со «своим любимым Руссо» Тургенев расстался только в 1882 г. («Письма», XIII, кн. 1, 40, 200). Решившись продать картину, он, по воспоминаниям Полины Виардо, «в течение недели любовался ею и заставлял своих посетителей любоваться, объясняя ее красоты. Видно было, что ему тяжело было выпустить ее из рук...» [23].

По рассказам Полины Виардо, картина Руссо изображала «чащу леса в жаркий полдень и в глубине уходящую фигурку женщины-крестьянки». Любопытно, что лица, видевшие пейзаж Руссо, описывают его поразному. М. де Вогюэ вспоминал, что на картине был представлен «старый, лишенный верхушки дуб, изможденный годами, потрясаемый декабрьскими ветрами, которые развевают его последние порыжелые листья» [24]. В памяти художника Э. К. Липгарта сохранился «тщательно отделанный этюд подножия дерева, окруженного ковром мха и травы,

---

[23] Н. К-ко. Полина Виардо.— «Русское слово», 1910, № 107, 12 мая.
[24] «Иностранная критика о Тургеневе». СПб., 1884, стр. 136.

создающих прекрасный букет»[25]. Четвертое описание той же картины дано в воспоминаниях Я. П. Полонского: «Этюд этот, по-моему, писан не кистями, а пальцем, а болото перед лесом шпактелем, которым соскабливают краски с палитры до грязной смеси всех им соскобленных красок. Когда я вошел в кабинет, где висел этот этюд, его освещало солнце, и я никак не мог понять ярко-красных линий, идущих в лес; оказалось, что это было не что иное, как красная черепица на лесной сторожке, мелькающей между намазанными ветвями. Паче всего в этом этюде восхищало Тургенева — это впечатление мглы или зноя, наполнявшего лес, и с этим, пожалуй, я готов согласиться, но для этого нужно было известное расстояние, а главное — удачное освещение»[26].

О том, что произведение Руссо было эскизом, а не законченной картиной, свидетельствует и сам Тургенев в письме к Полонскому от 1 сентября 1882 г., упоминая, что «домик даже так и остался незаконченным» («Письма», XIII, кн. 2, 26). Все эти показания очевидцев крайне разноречивы (сама картина до нас не дошла). Совпадают лишь указания на жаркую летнюю погоду («жаркий полдень» у Виардо в передаче Н. К-ко, «впечатление мглы или зноя» в воспоминаниях Полонского) и на хижину в лесу («лесная сторожка» у Полонского, «домик» у Тургенева). Труднее всего согласуется с остальными описаниями свидетельство М. де Вогюэ.

Что бросается в глаза при просмотре каталога картин, которыми окружал себя Тургенев? Простота мотивов, национальный характер пейзажа, попытки передать свет и воздух, внимание к цвету неба, на что неизменно указывают скупые данные описаний. Все это в полной мере было присуще и пейзажам самого Тургенева.

Произведения французской живописи, находившиеся в коллекции Тургенева, были написаны не ранее 1865 г. К той поре, когда он начал собирать картины, его творческий метод как пейзажиста уже в основном сложился. Правомерно ли устанавливать какую-либо связь, тем более зависимость, между вкусами Тургенева-коллекционера и теми изобразительными тенденциями, которые проявились в пейзажах Тургенева-писателя? Думается, что да. Ведь его споры с Полонским о пейзажистах барбизонской школы начались еще в конце 50-х годов. Любовь к ним Тургенева выдержала долгое испытание временем. И едва ли можно сомневаться в том, что пейзажная живопись барбизонцев принадлежала к числу наиболее сильных художественных впечатлений писателя уже в первые годы его жизни за границей. Большая часть рассказов «Записок охотника» написана в 1847—1850 гг. в Париже. Т. Руссо был тогда признанным главой французских пейзажистов, разделяя славу со старшим по возрасту К. Коро. Не красоты «ландшафтной» природы юга, а будничто-поэтическая сторона национальной природы раскрыта была во французском пейзажном искусстве значительно раньше, чем в русском

[25] «Мои воспоминания о Тургеневе».— «Литературное наследство», т. 76, стр. 426.
[26] Цит. по примечаниям к «Письмам» Тургенева, т. XIII, кн. 1, стр. 556—557.

(Руссо называл себя «художником своей страны»), и это предопределило сочувственное отношение Тургенева к барбизонской школе. Нет ничего удивительного и в том, что ее художественный опыт был по-своему преломлен в произведениях русского писателя.

М. де Вогюэ утверждал, что Тургенев и Т. Руссо одинаково понимали «душу и силу природы» [27]. Особая любовь Тургенева к этюду Руссо, который он считал «студией гениальной, особенно дорогой для живописцев, потому что в ней сохранилась вся поэтическая свежесть и сила первого впечатления» (письмо к Полонскому от 1/13 сентября 1882 г.— «Письма», XIII, кн. 2, 26), дает известные основания к тому, чтобы искать в их отношении к природе черты внутреннего сходства. Развивая мысль, высказанную М. де Вогюэ, Р. Мутер писал, что «в литературе Руссо можно сравнить скорее всего с Тургеневым» [28]. Подобно тому как Руссо «не навязывает зрителю определенного настроения, а предоставляет ему такую же свободу настроений, какая дается самой природой», так и Тургенев «совершенно теряет сознание своей личности, созерцая вечные картины стихийных сил природы. Он погружается в природу и забывает себя, становится частью того, что созерцает» [29].

Как нам известно из рецензии Тургенева на «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Т. Аксакова, он считал, что изображение природы художником слова должно опираться на непосредственное наблюдение, непосредственное восприятие. При этом он отчетливо понимал сложность такой задачи: «...ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы... попробуйте понять и выразить, что происходит хотя бы в птице, которая смолкает перед дождем, и вы увидите, как это нелегко» (V, 417). За выполнение подобной задачи средствами живописи не побоялся взяться Руссо: «Сочетанием воздуха и света с тем, что оживлено воздухом и озарено светом, я хочу добиться, чтобы слышно было, как стонут деревья при северном ветре, как птицы зовут птенцов» [30].

Вниманием к свету и форме определяются основные особенности пейзажей Руссо, оказавшие исключительно важное воздействие на дальнейшее развитие французской реалистической живописи. Как пишет советский исследователь барбизонской школы Н. В. Яворская, «Руссо мог передать пейзаж со всей его жизненной правдой потому, что он форму изображает не изолированно, а одновременно думает об атмосфере, стремится представить природу во всей ее полноте, в объединенности предмета с пространством, окутывая предметы светом и воздухом, при этом не нарушая материальности и объемности предмета. Свету он придавал колоссальное значение: «Можно назвать великое слово, которому все

[27] «Иностранная критика о Тургеневе», стр. 136.
[28] Р. Мутер. История живописи в XIX веке, т. II, стр. 224.
[29] Там же, стр. 240, 244.
[30] Там же, стр. 243.

должны повиноваться,— это свет ... свет, претворенный в произведении искусства,— это всеобщая жизнь» [31].

Сказанное о Руссо можно отнести и к Тургеневу, который как раз с большим мастерством умел «окутывать предметы светом и воздухом» так, что они при этом сохраняли всю свою материальную сущность.

Руссо, изображавший природу в любое время года и при любой погоде, нередко воспроизводил на своих полотнах ровное освещение серенького дня, позволявшее отчетливо выявить форму деревьев и подчеркнуть резкие очертания ветвей на мутном небе. У Тургенева есть один пейзаж, который очень напоминает такие пейзажи Руссо,— в 37-й главе романа «Новь», где описано самоубийство Нежданова: «День был серый, небо висело низко — сырой ветерок шевелил верхушки трав и качал листья деревьев ... Зорко и подозрительно оглянулся Нежданов и пошел прямо к той старой яблоне, которая привлекла его внимание в самый день его приезда ... Ствол этой яблони оброс сухим мохом; шероховатые обнаженные сучья, с кое-где висевшими красновато-зелеными листьями, искривленно поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбенных рук» (XII, 284, 285).

Перед тем как спустить курок револьвера, Нежданов еще раз взглядывает «сквозь кривые сучья дерева, под которым он стоял, на низкое, серое, безучастно-слепое и мокрое небо».

Дерево описано Тургеневым с той же конкретностью в передаче формы ствола и ветвей, которой отличались работы французского пейзажиста. В манере Руссо написано небо, дающее тон всей картине.

Однако во многом близкое восприятие природы в динамике ее явлений и понимание задач пейзажиста находило подчас под пером Тургенева и под кистью Руссо далеко не однородное выражение.

Н. Яворская пишет, что картины Руссо «Рубка леса в Иль де-Круаси» (1847) и «Опушка леса. Заходящее солнце» (1849) наполнены «тем же большим чувством и печалью, что и описание его современником Тургеневым подобных мотивов» [32] (приведена цитата из рассказа «Касьян с Красивой Мечи»). Но данный пример как раз меньше всего указывает на сходство, ибо для Руссо рубка деревьев — всегда лесная трагедия, для Тургенева же, при всей его любви к лесу,— естественный процесс, не нарушающий общей гармонии природы.

Если попытаться определить основное различие между Руссо и Тургеневым, то, по-видимому, оно сводится к следующему. Руссо более монументален, более суров, порою более драматичен, но Тургенев гораздо более лиричен. В этом он сближается с другим великим представителем французской пейзажной живописи, формально не связанным с группой художников-барбизонцев, но также работавшим над созданием реалистического национального пейзажа,— Камиллом Коро.

---

[31] Н. В. Яворская. Пейзаж барбизонской школы. М., «Искусство», 1962, стр. 117.

[32] Там же, стр. 12; на стр. 114 воспроизведена картина «Опушка леса».

«Певцом предрассветной мглы и гаснувших закатов» назвал Коро М. В. Алпатов [33]. Утренние и вечерние пейзажи преобладают и у Тургенева. Любопытно, что Теофиль Готье определил характерный колористический мотив Коро в словах: «Закат еще горит, как желтизна лимона», невольно приводящих на память один из тургеневских «закатов» с его «полосой бледно-золотого, лимонного цвета».

В утренних пейзажах Коро мягкие, размытые очертания предметов словно растворяются в приглушенном свете. Художник останавливает кисть в тот момент, когда предрассветный туман уже рассеялся, но солнечные лучи еще не затопили землю. Точно так же, подолгу наблюдая за меняющимися красками заката, Коро берется за кисть лишь тогда, когда они начинают блекнуть и гаснуть. В этом отличие Тургенева-пейзажиста от Коро.

Рассказ Тургенева «Бежин луг» заканчивается описанием утреннего пробуждения природы: «...утро зачиналось. Еще нигде не румянилась заря, но уже забелелось на востоке. Все стало видно, хотя смутно видно, кругом. Бледно-серое небо светлело, холодело, синело; звезды то мигали слабым светом, то исчезали; отсырела земля, запотели листья, кое-где стали раздаваться живые звуки, голоса, и жидкий, ранний ветерок уже пошел бродить и порхать над землею» (IV, 112).

Весь этот отрывок выдержан в трепетной гамме, напоминающей Коро. Но Тургенев не ограничивается фиксацией одного момента. За ним следует продолжение — мажорное по тону, пронизанное победоносными лучами солнца: «...не успел я отойти двух верст, как уже полились кругом меня по широкому мокрому лугу, и спереди, по зазеленевшимся холмам, от лесу до лесу, и сзади по длинной пыльной дороге, по сверкающим, обагренным кустам, и по реке, стыдливо синевшей из-под редеющего тумана,— полились сперва алые, потом красные, золотые потоки молодого, горячего света... Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило. Всюду лучистыми алмазами зарделись крупные капли росы ...» (IV, 112—113).

Колористическая палитра Тургенева вообще намного ярче и многоцветнее, чем у Коро. «Горячие» краски чужды не только утренним, но и вечерним пейзажам французского художника. Зато «закаты» Тургенева не только тают в легкой дымке, но и «горят», «рдеют», «пылают»; «огненным свинцом» или «растопленным золотом» отражаются в воде лучи заходящего солнца.

Р. Мутер обратил внимание на то, что Коро «не писал дуба, любимого дерева всех художников, любящих форму, не писал каштанов и вязов, а предпочитал осину, тополь, ольху, березу с белым тонким стволом и дрожащими бледными листьями, ветлу с легкой листвой, сквозь которую, играя, струятся нежные лучи солнца» [34]. Дуб не часто встречается и в тургеневском пейзаже, зато березы и липы пишутся им с любовью,

[33] М. В. Алпатов. Коро. М., ИЗОГИЗ, 1936, стр. 38.
[34] Р. Мутер. История живописи в XIX веке, т. II, стр. 248.

тонко и проникновенно. Недаром он так понимал прелесть березок Коро. «У нас в саду,— писал он однажды из Буживаля Полонскому,— стоит в пятистах шагах от дому березка (Коро особенно любил писать их), я сейчас взглянул на нее... ну точно она живьем вышла из одной его картины...» (30 августа/11 сентября 1882 г.— «Письма», XIII, кн. 2, 25).

Можно назвать целый ряд пейзажей Коро, словно овеянных «тургеневским» восприятием природы и с «тургеневской» мягкостью воссоздающих ее образы: нежную пушистую листву деревьев, как бы тающую на фоне гаснущего неба («Вечер», конец 50-х гг., ГМИИ), чистоту и влажность деревенского воздуха после только что прошедшего дождя («Воз сена», 1865—1870 гг., ГМИИ), тонкую гармонию между цветом облаков и цветом покрытых лилово-розовым вереском полей («Холмы с вереском у Вимутье», 1855—1860 гг., ГМИИ). По-«тургеневски» показана живая связь человека с природой в картинах «Отдых под яблоней» (1845—1850 гг., Париж), «Дорога» (около 1865 г.), «В лесу» (1865—1870 гг., Гос. Эрмитаж) [35].

Как и Руссо, Коро был любимым пейзажистом Тургенева. На его художественный опыт он опирался в своих спорах с Полонским о современной пейзажной живописи. В ответ на не дошедшее до нас письмо Полонского он писал ему: «Насчет твоих суждений о пейзажах, о Коро и т. д. скажу тебе одно: ты, как бо́льшая часть публики, впадаешь в следующую ошибку: ты сравниваешь впечатление, произведенное на тебя живописью, не с *впечатлением, которое производит на тебя природа,* а каждый отдельный предмет (например, дерево) с тем же предметом в природе — и удивляешься, например, что ты не различаешь листов и веток на дереве, которые, ты помнишь, существуют в природе, забывая, что, например, в картинах Коро ты видишь пейзаж *на по меньшей мере полуверстовой дистанции,* и любуешься, как у Калама и Ахенбаха каждый листик отделан и ясен! Между тем как это и есть вопиющая чепуха — и превращает пейзажи этих господ в безжизненную, фальшивую, сухую и прилизанную дребедень!» (30 августа/11 сентября 1882 г.— «Письма», XIII, кн. 2, 24—25).

Вопрос о месте французской пейзажной живописи в формировании творческого метода Тургенева-пейзажиста еще нуждается в дальнейшем углубленном исследовании. Солнечность пейзажей Диаса, чистота красок Добиньи напрашиваются также на соответствующие сопоставления с художественными приемами Тургенева. Однако должно, очевидно, говорить не столько об индивидуальном воздействии на него того или иного пейзажиста французской реалистической школы, сколько о близости ему общих ее тенденций.

---

[35] Воспроизведения названных картин см. в альбоме: Камилл Коро. М., «Советский художник», 1965, № 54, 65, 47, 36, 52, 72.— Во вступительной статье к альбому Е. Гайдукевич цитирует стихотворение Тургенева «Через поля к холмам тенистым...», замечая, что оно «кажется написанным под тем же впечатлением, что и знаменитая картина Камилла Коро «Воз сена».

Требует дополнительного изучения и вопрос об отношении Тургенева к живописи импрессионистов. Выставлять свои картины они стали с середины 60-х годов. Писатель не легко преодолел то внутреннее противодействие, которое вызывало в нем это новое течение в современном искусстве. Однако с 1876 г., когда открылась вторая самостоятельная выставка импрессионистов, Тургенев изменил свое отрицательное мнение о них. 12/24 апреля 1876 г. И. Е. Репин писал В. В. Стасову о Тургеневе: «И. С. теперь уже начинает верить в импрессионалистов, это, конечно, влияние Золя. Как он ругался со мной за них в Друо!* А теперь говорит, что у них только и есть будущее» [36].

Именно в это время Тургенев работал над своим последним романом «Новь». В двадцать первой главе романа дан пейзаж проселочной дороги: «Погода была самая июньская, хоть и свежая: высокие резвые облака по синему небу, сильный ровный ветер, дорога не пылит, убитая вчерашним дождем, ракиты шумят, блестят и струятся — все движется, все летит; перепелиный крик приносится жидким пóсвистом с отдаленных холмов, через зеленые овраги, точно и у этого крика есть крылья и он сам прилетает на них, грачи лоснятся на солнце, какие-то темные блохи ходят по ровной черте обнаженного небосклона... это мужики двоят поднятый пар» (XII, 155—156).

Ничего подобного этим «блохам» до сих пор не встречалось в пейзажах Тургенева, даже при изображении далеких пространств. В рассказе «Татьяна Борисовна и ее племянник» (1847) отдаленное расстояние не помешало ему разглядеть фигуру крестьянина («на горе за оврагом мужик пашет») и даже расслышать «тонкое ржанье» жеребенка, бегущего вслед за матерью (IV, 199). Закрадывается мысль, не сказались ли в этих «блохах» впечатления Тургенева от живописных новшеств французских импрессионистов?

В том, что это вполне возможно, убеждает следующая глава романа, в которой повествуется о свидании Нежданова с Марианной в роще и состоявшемся между ними решительном объяснении. Дважды сосредоточивает Тургенев внимание на «пятнах» света и тени, очень напоминающих колористические приемы импрессионистов. В обоих случаях эта деталь отвечает психологическому состоянию героев.

Нежданов пришел в рощу и ждет Марианну. Ветер гнал по небу облака — «и когда одно из них налетало на солнце, все кругом становилось — не темно, но одноцветно.— Но вот оно пролетело — и всюду, внезапно, яркие пятна света мятежно колыхались снова: они путались, пестрели, мешались с пятнами тени ... С таким же радостным насилием врывается страсть в потемневшее, взволнованное сердце...».

Объяснение состоялось. «Они пошли вместе домой, задумчивые, счастливые,— молодая трава ластилась под их ногами, молодая листва шумела

* Отель Друо в Париже, где происходили аукционы произведений искусства.
[36] И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I. М.— Л., «Искусство», 1948, стр. 132.

кругом; пятна света и тени побежали, проворно скользя по их одежде — и оба они улыбались и тревожной их игре, и веселым ударам ветра, и свежему блистанью листьев — и собственной молодости, и друг другу».

И «блохи», и «пятна света и тени» служат, по-видимому, свидетельством живой отзывчивости писателя на явления современного ему французского изобразительного искусства.

3

Несмотря на то, что художественное мастерство Тургенева-пейзажиста вырабатывалось вне какой-либо непосредственной связи с русской пейзажной живописью его времени, это не значит, что оно не могло оказывать на нее обратного воздействия и что между ними невозможны сопоставления типологического характера.

На первое прямо указал художник Боголюбов, выступая с речью на проводах гроба Тургенева из Парижа в Петербург 1 октября 1883 г.: «Золотое перо его, подобно кисти при богатой палитре художника, изображало ясно и верно в его творениях словами ту неуловимую прелесть природы, доступную только такому мастеру, каким был Тургенев. Фон картин его (если могу так выразиться) был всегда верен, никогда не вымучен излишнею выработкою, но закончен настолько, чтобы читающий усвоил прямо идущие в душу подробности. Кто из нас не дышал свободно полною грудью, читая описание деревенского туманного утра с дрожащею, как алмазы, на листве росою! А его беспредельные нивы, тенистые рощи, его болота и пруды, поросшие водорослью... И в этом-то знакомом нам пейзаже двигались и жили так же верно и сильно созданные им народные типы; это живые люди, это наш край родной с его подчас грустною прелестью, но ведущею к светлой будущности» [37].

Эти слова Боголюбова, непосредственно обращенные к находившимся в Париже художникам-соотечественникам, в равной мере относились и к тем, кто в самой России работал над воплощением национального пейзажа в искусстве.

Две линии в развитии русского национального пейзажа, которые прослеживаются в русской литературе начиная с 40-х годов, в творчестве Тургенева перекрещивались на протяжении всей его писательской деятельности.

В рассказе «Хорь и Калиныч» (1846) орловская деревня показана в пушкинской традиции изображения «низкой природы». Располагается эта деревня обычно среди пашен, на берегу оврага, «кое-как превращенного в грязный пруд»; на далеком расстоянии вся растительность ограничивается несколькими ракитами и двумя-тремя «тощими» березами;

---

[37] «Газета А. Гатцуга», 1 октября 1883 г.— Цит. по «Литературному наследству», т. 76, стр. 663.

крыши изб «закиданы гнилой соломой» (IV, 7). Типическим примером такой деревни служит описанная в «Певцах» (1850) Колотовка, разделенная пополам «страшным» оврагом, «размытым и разрытым», по склонам которого «боязливо спускаются» несколько «тощих» ракит. «Невеселый вид», особенно под «неумолимыми лучами» палящего солнца (IV, 225, 228).

Та же «невеселость» подчеркивается Тургеневым и в пейзаже дороги в «Отцах и детях».

Бесконечные поля тянутся до самого горизонта по обеим сторонам проселочной дороги, по которой Аркадий с Базаровым едут в имение Кирсановых. Лишь кое-где виднеются «небольшие» леса; овраги поросли «редким и низким» кустарником; берега речек «обрыты»; пруды «крошечные» и с «худыми плотинами». Попадаются там и сям «деревеньки», в которых соломенные крыши «избенок» «часто до половины разметаны». Церкви — и те, если кирпичные, то с «отвалившейся штукатуркой», а если деревянные, то с «наклонившимися крестами и разоренными кладбищами». «Как нарочно мужички встречались все обтерханные, на плохих клячонках; как нищие в лохмотьях, стояли придорожные ракиты с ободранной корой и обломанными ветвями; исхудалые, шершавые, словно обглоданные, коровы жадно щипали траву по канавам» (VIII, 205).

К пушкинскому образу русской деревни Тургенев в своих описаниях добавляет новые выразительные детали. Так, например, над унылой Колотовкой не нависает «серых туч густая полоса», а палит знойное летнее солнце. Зато совсем по-пушкински изображено сельское кладбище, на котором похоронен Базаров, напоминающее место последнего упокоения станционного смотрителя: «Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный: окружавшие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты поникли и гниют под своими когда-то крашенными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно их кто подталкивает снизу; два-три ощипанных деревца едва дают скудную тень; овцы безвозбранно бродят по могилам...» (VIII, 401).

Однако установить прямое воздействие Тургенева на формирование в русской живописи реалистического деревенского пейзажа обличительно-социальной направленности едва ли возможно. И в чисто образном отношении, и со стороны колористической, решенный обычно в скупой, иногда почти монохромной тональности, такой пейзаж в живописи гораздо органичнее связывается с пушкинскими традициями вообще. Зато другой аспект русского пейзажа, который, казалось, был лишен социального содержания, но в опосредствованном виде служил определенному положительному идеалу, вобрал в себя нечто и от художественного опыта Тургенева. Ведь и в «Записках охотника», при всей антикрепостнической направленности книги, этот аспект пейзажа решительно преобладает над первым. Глубоко знаменательно, что цикл «Записок охотника» завершается очерком «Лес и степь». Этот очерк построен как «панорамно развертывающийся «дорожный» пейзаж «русских просторов» ... символизирующий потенциальные возможности русской жизни, скованные крепостничест-

вом»[38]. И, конечно, далеко не случайно, что в «Певцах» впечатление от голоса Якова вызвало у Тургенева сравнение с русской природой: «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась ... Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль» (IV, 341).

Тургенев значительно раздвинул по сравнению со своими предшественниками самую «тематику» пейзажей, самый круг явлений природы, попадающих в поле зрения писателя-художника. Это в определенной степени роднило его с основоположниками русской реалистической пейзажной живописи. Изображение природы в динамике ее явлений, поиски красоты не в «прекрасном далеком», а в том, что непосредственно окружает человека, внимательное изучение воздушной перспективы, поиски цвета и света — таковы были основные тенденции, которым подчинялось ее развитие. Эти же тенденции в специфических формах, присущих словесному искусству, сказались и в литературе. В одних случаях они могли выражаться, так сказать, безотчетно, в силу большего или меньшего умения автора «писать с натуры», в других случаях — они возникали в результате осознанной творческой задачи, уверенности в том, что основные законы живописи могут быть по-своему применены и к литературе. К таким художникам слова принадлежал Тургенев. Это и позволяет говорить о соответствии отдельных поисков и находок у Тургенева и у того или иного пейзажиста.

В творчестве Тургенева с большой силой сказалась любовь к изображению переходных состояний в жизни природы. В этом отношении он был не одинок. Стремление к тому, чтобы наблюдать и описывать явление, будь то утро, вечер или гроза, не в один какой-либо момент, а в процессе его постепенного развития становится в 40—50-х годах характерным для русских прозаиков и поэтов. Это, естественно, влекло за собой повышенное внимание к изобразительным средствам, ибо смена под их пером пейзажных «кадров» не могла не сопровождаться сменой освещения, усилением или ослаблением цветовых соотношений.

Тенденция к внесению динамики в пейзаж по-своему наблюдается и в русской живописи последней трети XIX в. Вместо картин, дававших некий синтетический, «устоявшийся» образ определенного времени года или явления природы, художники стали писать картины с характерными названиями: «Перед грозой» (Ф. А. Васильев, 1868, частное собрание, Москва; Л. Л. Каменев, 1875, частное собрание, Москва), «После грозы» (Васильев, 1868, ГТГ; А. И. Куинджи, 1879, ГТГ), «Перед дождем» (Васильев, 1869, ГТГ), «После дождя» (Васильев, 1869, ГТГ; А. К. Саврасов, 1878, частное собрание, Москва), «Оттепель» (Васильев, 1871, ГТГ), «Туман» (Каменев, 1871, ГТГ) и т. п. Нельзя не отметить, что при всем ярко выраженном национальном своеобразии русская пейзажная школа

---

[38] Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.— Л., «Наука», 1966, стр. 135.

именно в передаче динамики природы творчески учитывала художественный опыт современных западных пейзажистов, главным образом барбизонцев.

Быть может, в наибольшей степени напоминает Тургенева лиризмом, обобщенностью, глубокой поэтичностью образов природы, а также стремлением запечатлеть их изменчивость Ф. А. Васильев. Н. Н. Ге поставил ему в особую заслугу то, что он первый «открыл живое небо, он открыл мокрое, светлое, движущееся небо» [39]. Примечательно, что в числе прочих эпитетов Н. Н. Ге воспользовался тем же, который однажды применил к небу Тургенев,— «мокрое» (выше я уже писал о том, какое место в пейзажах Тургенева занимает вообще изображение неба).

Но в колористическом отношении Васильев беднее Тургенева. Он избегал писать ясные дни. Его больше привлекало ненастье, движение облаков по сумрачному небу, скупые проблески света. Близок Васильеву по настроению и колориту тургеневский пейзаж из стихотворения в прозе «Голуби» (1879). Все в природе «притаилось ... все изнывало под зловещим блеском последних солнечных лучей», «темно-синяя туча лежала грузной громадой на целой половине небосклона», «давила безмолвную землю... и только словно пухла да темнела» (XIII, 187). Зрительное восприятие и эмоциональное ощущение предгрозового состояния природы, переданное в этом произведении Тургенева, как бы перекликается с тем настроением, которым проникнута на десять лет ранее написанная картина Васильева «Перед дождем». Тот же зловещий блеск готового померкнуть солнца, косые лучи которого освещают деревья, та же тяжелая, затянувшая небо туча, только в слегка наклоняющихся верхушках берез уже чувствуется тревожное движение ветра.

Едва ли не больше всего «тургеневское» восприятие природы наблюдается у русских живописцев в пейзажах широких открытых просторов. Такова, например, великолепная картина Шишкина «Полдень в окрестностях Москвы» (1869, ГТГ). Три четверти полотна занято небом, что одновременно подчеркивает и его глубину, и необъятность расстилающейся под ним равнины. Извилистой, срезанной нижним краем холста проселочной дорогой, теряющейся среди зреющей ржи, художник уводит зрителя вдаль, туда, где белеет колокольня сельской церкви и, почти сливаясь с горизонтом, светлеет полоса небольшой реки. Спокойные кучевые облака со светящимися белыми краями громоздятся на бледно-голубом небе: одни почти неподвижны, другие медленно расползаются клочьями у верхнего края картины. На первом плане тщательно проработаны, как в дорожных пейзажах Тургенева, полевые цветы и травы.

Другая картина Шишкина — «Лесные дали» (1884, ГТГ) приводит на память пейзаж Тургенева из «Поездки в Полесье» (1857): «Длинными

[39] Речь Н. Н. Ге на первом съезде русских художников и любителей искусств.— «Труды первого съезда русских художников и любителей искусств в 1894 году...». М., 1900, стр. 158.

сплошными уступами разбегались передо мною синеющие громады хвойного леса; кой-где лишь пестрели зелеными пятнами небольшие березовые рощи; весь крутозор был охвачен бором ... все деревья да деревья, все зубчатые верхушки — и тонкий, тусклый туман, вечный туман Полесья висел вдали над ними» (VII, 52).

Панорама лесного края, показанная Шишкиным, построена также «уступами», как будто художник созерцает ее с вершины холма. «Спускаясь в долину ... уходят к горизонту плотные ряды островерхих хвойных деревьев. Вдалеке, среди нескончаемых дремучих лесов, поблескивает водная гладь». В этой картине Шишкин «стремится выразить главную тему своего творчества: тему обширности и богатства русской земли», причем «впечатления глубины пространства», насыщенности картины воздухом «добивается преимущественно цветом и светом» [40]. От различных оттенков зеленого цвета первого плана, через синеватые тона основного лесного массива, художник переходит к туманно-голубой дали, почти сливающейся с цветом небосклона.

Возможность подобных сближений не дает, однако, оснований относить Шишкина к пейзажистам «тургеневской школы». В лучших своих вещах, даже тех, которые чем-то напоминают Тургенева, Шишкин все же остается не по-тургеневски эпичен. И характерно, что, называя однажды своих любимых писателей-прозаиков, Шишкин не вспомнил о Тургеневе.

Не вызывает в целом сколько-нибудь глубоких ассоциаций с пейзажным мастерством Тургенева и творчество другого основоположника русского национального пейзажа — А. К. Саврасова, но отдельные сопоставления возможны и тут. Прежде всего вспоминается картина «Проселок» (1873, ГТГ). Размытая дождем глинистая дорога с переполненными водой колеями, несколько истрепанных ветром ветел на обочине, прибитая к земле нива. Тучи еще не совсем рассеялись, но справа синеет клочок неба, а проглянувшее солнце заливает золотистым светом с множеством меняющихся оттенков и облака на небосклоне, и намокшую ниву, и лужи на дороге. Любуясь картиной Саврасова, а ею нельзя не любоваться, зритель как бы присутствует при волшебном преображении самого обыденного в природе под могучим воздействием света. Мотив, выбранный художником,— это типичный образец «низкой природы», но этому «пушкинскому» мотиву как бы дано «тургеневское» светоцветовое решение: не «серенькие тучи» определяют колорит картины, а растопленное золото солнца на небе и на земле. О такой природе, в которой словно бы и «нет ничего особенно пленительного» («Письма», IV, 315), но которая оживает под солнечным лучом, мечтал Тургенев на чужбине, вспоминая в числе прочих примет родного пейзажа «солнце и лужи по дорогам» («Письма», IV, 191).

Говоря о соотношении пейзажей Тургенева с пейзажами в русской живописи его времени, следует все же помнить, что художники еще «робели перед красочной силой природы, и поэтому ярко выраженный коло-

---

[40] И. Пикулев. Иван Иванович Шишкин. М., «Искусство», 1955, стр. 145.

рит времен года (зимы, весны, лета, осени) долго не находил отражения в искусстве»[41]. Избегая яркости и пестроты, они в большинстве случаев стремились к созданию общей, несколько приглушенной гаммы. Вот почему по-настоящему «золотая осень» появилась только у Поленова («Золотая осень», 1893, Гос. музей-усадьба В. Д. Поленова). В этом отношении Тургенев как пейзажист шел впереди современных ему русских живописцев.

Некоторые пейзажные мотивы Тургенева не могли в свое время встретить соответствующий «отклик» со стороны русских живописцев. Общей демократической направленности национального пейзажа, такого, каким он создавался в искусстве 60—70-х годов, противоречило всякое изображение относительно «благополучной деревни» (как говорили в XVIII в.). Между тем у Тургенева в «Хоре и Калиныче» «невеселая» орловская деревня не вырастает в обобщенный образ русской крепостной деревни, поскольку орловской деревне противопоставлена калужская. Если орловские «дрянные осиновые избенки» под соломой «лепятся» друг к другу, то «сосновые» калужские избы «стоят вольней и прямей, крыты тесом; ворота плотно запираются, плетень на задворке не разметан и не вываливается наружу» (IV, 7) — деталь, контрастирующая с пушкинским «сломанным забором». Внешнему виду той и другой деревни под стать внешний вид ее жителя — орловского крестьянина, который «ходит на барщину», и калужского, вышедшего на оброк. В этом противопоставлении можно обнаружить намек на факт социального расслоения русской дореформенной деревни и на относительные преимущества для крестьянского хозяйства оброчной системы по сравнению с барщинным трудом. Калужская деревня в рассказе «Хорь и Калиныч» — это как бы первоначальный эскиз того деревенского пейзажа, который будет развит впоследствии Тургеневым в одном из его стихотворений в прозе — «Деревня» (1878).

Свет и цвет приобретают огромное значение в этом пейзаже. Деревня расположена на возвышенности, откуда открывается неоглядный вид: «на тысячу верст кругом Россия — родной край». Безветренная, теплая погода. Единственное облачко «не то плывет, не то тает» в ровной синеве неба, с которой перекликается на горизонте «синеватая черта большой реки». Близ деревни «глубокий, но пологий овраг», не похожий на тот овраг, что описан в «Певцах». На дне его — не грязный пруд и не непроходимая топь, а прозрачный ручей — «мелкие камешки словно дрожат сквозь светлую рябь». Самый облик селения отдельными своими деталями повторяет и развивает описание калужской деревни в «Хоре и Калиныче» («пять-шесть сосновых изб с тесовыми крышами», над которыми подымаются шесты со скворешницами; ставни украшены ярко намалеванными кувшинами с букетами, а над каждым крыльцом возвышается «вырезной железный крутогривый конек»; «опрятные амбарчики, клетушки с плотно закрытыми дверями»).

[41] О. А. Лясковская. Пленер в русской живописи XIX века. М., 1966, стр. 120.

Пейзаж «Деревни» — это самый многофигурный пейзаж из созданных Тургеневым, пейзаж, связанный с жанром. Тут и ребятишки с «курчавыми головками», валяющиеся в сене; и «русокудрые парни в чистых низко подпоясанных рубахах, в тяжелых сапогах с оторочкой», зубоскалящие у распряженной телеги, и старуха-хозяйка в новой клетчатой паневе, желтом платке с красными крапинками, с дутыми бусами на шее, держащая в руках горшок с молоком и ломоть свежего хлеба; и смеющаяся «круглолицая молодка», выглядывающая из окна; и другая, которая тащит «большое мокрое ведро из колодца», «длинные, огнистые капли» падают с ведра. Стекла окон «отливают цветами радуги». «Перед каждой избой чинно стоит исправная лавочка; на завалинках кошки свернулись клубочком, насторожив прозрачные ушки». Звенят жаворонки, реют ласточки, воркуют «зобастые» голуби, «смирно» виляют хвостами собаки, «фыркают и жуют» лошади, куры «ищут в сене мошек да букашек», петух кричит, хлопая крыльями (XIII, 143—145).

Пейзаж этот необычен для Тургенева своей доведенной до предела повествовательностью и детализацией. Написанный красками, он требовал бы неторопливого «прочтения». Есть в нем и определенная этнографическая декоративность. Всем своим живописным строем этот пейзаж-жанр как бы предваряет позднейшие произведения Б. М. Кустодиева, хотя и лишен обычно присущей этому художнику ироничности.

Трудно сказать, хотел ли Тургенев в этом образе пореформенной деревни показать реальное или чаемое. Так или иначе, но почти одновременно в тех же «Стихотворениях в прозе», он раскрыл и совсем иной, гнетущий в своей жуткой реальности образ деревенской действительности, но раскрыл его не через пейзаж, а через образ бедной крестьянки, только что похоронившей сына и, к удивлению барыни, хлебающей щи — «ведь они посоленные!» (XIII, 174).

По тем же причинам, по каким в русской пейзажной живописи 60—70-х годов не нашла отражения идеализирующая тенденция в раскрытии образа деревни, отсутствует в ней и лирический пейзаж дворянской усадьбы, занимающей заметное место в творчестве Тургенева. Лишь в самом конце 70-х годов, и то в виде исключения, появляется он у Поленова. Это, конечно, не случайно. Поленов — единственный из русских художников последней трети XIX в., который, при всем свойственном ему демократизме, по своему происхождению и воспитанию был связан с дворянской культурой. Могут сказать, что в картине «Бабушкин сад» (1878, ГТГ) не деревенская, а городская усадьба, но ведь и в «Дворянском гнезде» Тургенева описана городская усадьба, и существенной разницы между ними не было. Поленову удалось по-тургеневски поэтично передать облик старинного, по-видимому, небогатого дома, не слишком ухоженного сада, а главное, дать почувствовать внутреннюю взаимосвязь между пейзажем и фигурами бабушки и внучки. Глядя на картину, мы понимаем, что ни пейзаж не может существовать без этих фигур, ни фигуры без пейзажа. В другой картине Поленова — «Заросший пруд» (1879, ГТГ) — та же органичность между образом природы и одинокой

женской фигурой, в задумчивости сидящей на скамейке под сенью дерева. Ее не сразу замечаешь, но, заметив, уже не можешь представить себе без нее этого тихого уединенного уголка старинного парка.

Впоследствии усадебный пейзаж будет сравнительно широко показан в русском изобразительном искусстве, но реальной основой его станет эпоха дворянского «оскудения», гибели вишневых садов под ударами топора нового хозяина-предпринимателя. Литературные соответствия такому пейзажу надо будет искать уже не в творчестве Тургенева.

Подводя итоги сказанному в этом очерке, я далек от того, чтобы назвать кого-либо из современных Тургеневу художников «Тургеневым в живописи». Чем крупнее мастер, тем более остается он самим собой. Ни «Перед дождем» Васильева, ни «Полдень» Шишкина, ни «Проселок» Саврасова, ни «Заросший пруд» Поленова не могут рассматриваться как вариации на тургеневские мотивы. Каждый из этих художников в своем творчестве исходил из того, что он видел, а не из того, что читал. Первичной для него, как и для самого Тургенева, являлась сама действительность. Но в данном случае важна общность идейных и художественных тенденций, сказавшаяся как в литературе, так и в изобразительном искусстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русский национальный пейзаж в литературе и изобразительном искусстве прошел сложный путь развития.

Словесное искусство и изобразительное искусство обладают каждое своей спецификой, но стоявшие перед ними в XIX в. задачи реалистического отражения действительности решались во многом общими художественными средствами.

Начиная с 20-х годов XIX в. проблема создания национального пейзажа в литературе и изобразительном искусстве была не только русской, но и общеевропейской проблемой художественной культуры. Возникнув еще в пределах романтического искусства, она в дальнейшем развивалась в качестве его своеобразного антипода.

Пушкин четко различал в своем творческом пути два периода: *ту* пору, когда он увлекался образами типично романтического пейзажа с его грандиозными красотами, и *эту* пору, когда он стал вдохновляться «иными картинами», нарочито обыденными, но позволявшими через них раскрыть жизнь народа.

Основоположнику английского реалистического пейзажа в живописи Дж. Констеблю принадлежит такое признание: «Мое искусство, строго ограниченное поставленной мною целью и полное раздумья, можно найти под каждой живой изгородью, на любой тропинке, где никому не придет в голову нагнуться и подобрать его» [1].

Типически обобщенный образ родной природы был найден в русской литературе намного раньше, чем в живописи, что и обусловило его исключительно важную роль в развитии русского пейзажного искусства.

Почувствовать и передать многообразное в том, что принято считать однообразным, прелесть самого, казалось бы, непритязательного мотива можно было, лишь решив чисто «живописные» задачи формы, цвета и

---

[1] Цит. по книге: О. А. Лясковская. Пленер в русской живописи XIX века. М., «Искусство», 1966, стр. 28.

света. Задачи эти были одинаково важны как для живописи, так и для литературы.

В середине XIX в. «живописность» становится одной из общих тенденций развития пейзажа в литературе. Не следует думать, что это качество проявляется только у тех писателей, которые либо сами владели кистью (как Лермонтов), либо выказывали особый интерес к изобразительному искусству (как Гоголь, Тургенев, Григорович). «Живописные» средства словесного письма могут сочетаться и с видимым равнодушием к живописи (Аксаков, Тютчев).

В русской прозе и русской лирике середины XIX в. пейзаж приобрел ранее отсутствовавшую в нем динамичность. Жизнь природы раскрылась в ее движении, переходных состояниях. Казалось бы, что возможности писателя в этом отношении шире возможностей живописца, пейзаж которого все-таки внешне статичен. Писателю доступны не только краски, но также звуки и запахи, тогда как живописец вынужден ограничиваться зрительными образами. Но сила подлинного художника-реалиста в том, что он может через зрительные образы заставить услышать трель жаворонка и журчанье ручья, ощутить прохладу лесной глуши и влажность болота. Недаром об одной картине Т. Руссо Тургенев сказал, что от нее «грибами пахнет».

Наряду с живописностью и динамичностью русский национальный пейзаж как в литературе, так и в живописи в пору своего расцвета проникся глубоким лиризмом. Тем самым было доказано, что «художественные картины природы, не теряя объективности изображения, могут служить прекрасным средством выражения человеческих чувств» [2].

Своего рода синтезом достигнутых художниками слова и кисти крупнейших побед в создании художественного образа родной природы явились уже в конце столетия пейзажи Чехова и Левитана.

Чехов хорошо понимал и ценил пейзажное мастерство своих предшественников. «Я глубоко убежден,— писал он однажды Д. В. Григоровичу,— что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя» [3]. И тем не менее для него эти достижения были пройденным этапом. На это указывает следующее суждение о пейзаже Тургенева, высказанное в письме к А. С. Суворину: «Описания природы хороши, но ... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [4].

Как представлял себе Чехов это «другое», видно из его письма к брату Александру: «Описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер à propos. Общие места ... надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким об-

---

[2] А. Федоров-Давыдов. Алексей Кондратьевич Саврасов. М., 1950, стр. 6.

[3] Письмо от 12 января 1888 г.— А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в двадцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1949, стр. 16.

[4] Письмо от 24 февраля 1893 г.— Там же, т. 16, стр. 32.

разом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» [5]. Об эмоциональной функции пейзажа в прозаическом повествовании Чехов писал А. В. Жиркевичу: «Описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они кстати, когда помогают вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодикламации» [6].

В повестях и рассказах Чехова наблюдается отказ от детализации образов природы, стремление к их обобщению, включение пейзажа в самое действие (в этом он следует за Толстым), скупой отбор «мелких частностей», воссоздающих впечатление целого (вроде известного примера — блестящего на плотине при лунном свете горлышка от разбитой бутылки в рассказе «Волки», 1886). В пейзажах Чехова исследователями отмечено преобладание зрительных признаков и лаконизм красок при «тонком восприятии особенностей освещения и цветовых нюансов» [7].

Как и Чехов, Левитан искал новые пути в пейзажной живописи. Это не мешало ему глубоко чтить заслуги Саврасова в создании русского реалистического пейзажа и многое плодотворно воспринять у своего учителя. Упорно и настойчиво овладевая формой, успешно разрабатывая детали пейзажа, Левитан тем не менее мог бы применительно к себе повторить слова Чехова, что пейзажисту его времени «нужно что-то другое». Его наставления ученикам во многом совпадали с теми суждениями о мастерстве литературного пейзажа, которые содержатся в только что цитированных письмах Чехова.

Один из учеников Левитана Б. Н. Липкин рассказывает: «...пишу из окна деревья с ярким зеленым мхом на стволах. Подходит Левитан: «Что вы делаете? Зачем выписывать подробности, вырисовывать веточки, дайте общее впечатление этого кружева веток, смажьте это где-нибудь, а для мха возьмите индийскую желтую с зеленой, нужно, чтоб он выделялся. Это главное пятно, траву пишите легко, главное мох» [8].

В стремлении к созданию «общего впечатления», в выделении «главных» цветовых пятен за счет отказа от «выписывания» подробностей, в небоязни что-нибудь «смазать» и заключалось то новое, что содержало в себе пейзажное искусство Левитана поры его творческого расцвета.

Многолетняя дружба Чехова с Левитаном давала основания искать и находить между ними и творческую взаимосвязь, творческую перекличку, сказавшуюся преимущественно в создании «пейзажа настроения» и в общей гуманистической направленности их произведений [9].

---

[5] Письмо от 10 мая 1886 г.— Там же, т. 13, стр. 215.
[6] Письмо от 2 апреля 1895 г.— Там же, т. 16, стр. 235.
[7] Б. Яголин. Природа в творчестве Чехова.— «Литературная учеба», 1940, № 1. стр. 38.
[8] См. в книге: И. И. Левитан. Письма, Документы. Воспоминания. М., «Искусство», 1956, стр. 212.
[9] См. В. Прытков. Чехов и Левитан. М., Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1948.— Много интересных замечаний содержится в монографии: А. А. Федоров-Давыдов. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М.. «Искусство», 1966. В особенности ценны обобщающие наблюдения на стр. 345—347.

О чутком понимании Чеховым пейзажной манеры Левитана свидетельствует принадлежащее ему и вошедшее в обиход определение «левитанистый пейзаж». Один из таких словесных «левитанистых пейзажей» создан самим Чеховым на основе двух картин Левитана «Тихая обитель» (1890, ГТГ) и, по-видимому, «Вечерние тени» (1891—1894) и включен в повесть «Три года» (1895). Наряду с этим пейзажем, в котором исследователь видит заведомую попытку писателя «суммировать» свои впечатления от всего творчества художника [10], у Чехова есть немало таких пейзажей, которые легко можно представить себе перенесенными на полотно кистью Левитана. Например: «Шагах в десяти текла темная, холодная река ... У самого берега темнела большая баржа, которую перевозчики называют «карбасом». Далеко на том берегу, потухая и переливаясь, ползали огни: это жгли прошлогоднюю траву. А за змейками опять потемки» («В ссылке», 1892). Этот пейзаж, будучи типично чеховским пейзажем, близок, однако, к пейзажам Левитана тем, что полнота впечатления достигается в нем крайней сдержанностью изобразительных средств.

Левитан был тонким ценителем Чехова-пейзажиста. Перечитав однажды его «Пестрые рассказы» и «В сумерках», он писал ему: «... ты поразил меня, как пейзажист. Я не говорю о массе интересных мыслей, но пейзаж в них — это верх совершенства. Например, в рассказе «Счастье» картины степи, курганов, овец поразительны» [11]. Со своей стороны Чехов, отзываясь о Левитане как о «лучшем русском пейзажисте», считал, что этот «огромный, самобытный и оригинальный талант» недостаточно оценен современниками. Между тем «это что-то такое свежее, сильное, что должно было бы переворот сделать» [12].

Действительно, пейзаж Левитана явился как бы широчайшим обобщением всего многолетнего художественного опыта его предшественников. Отдельные разновидности пейзажа, которые были порознь представлены у того или иного живописца, объединены в его творческом наследии. За исключением отсутствующего у Левитана пейзажа-жанра, мы найдем у него, иногда в сложном переплетении, пейзаж лирический и лирико-психологический, пейзаж эпический и драматический, пейзаж исторический и, наконец, философский. Это делает Левитана бесспорно самым многогранным из русских пейзажистов.

Такая многогранность могла возникнуть не только как итог длительного развития русского изобразительного искусства, но и как результат глубокого усвоения большой художественной культуры в целом. Крупнейший знаток и исследователь Левитана А. А. Федоров-Давыдов в своих работах о нем, особенно в монументальном труде «Исаак Ильич

---

[10] В. Прытков. Чехов и Левитан, стр. 9.

[11] Письмо 1891 г.— А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в двадцати томах, т. 20, 1951, стр. 458.

[12] Слова Чехова в записи художника К. К. Первухина.— В книге: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания, стр. 136.

Левитан. Жизнь и творчество», неоднократно касается той роли, которую подспудно играли литературные и музыкальные образы в творческом процессе художника, способствуя тому или иному осмыслению действительности.

В картине «Владимирка» (1892, ГТГ) художественный образ непосредственно подсказан конкретным впечатлением, осложненным тут же пришедшей на память литературной реминисценцией — стихотворением А. К. Толстого «Колодники». Сам Левитан указал и на иной путь скрытого воздействия других искусств на творческое сознание живописца: «Иной раз при слушании музыки или стихотворения возникает сперва неясный образ, чертишь его много раз, пока не определится. Преследует тебя, как навязчивая идея, ну и, конечно, напишешь» [13].

Показывая ученикам свою картину «Озеро. Русь» (1898—1899, ГРМ), Левитан сказал, что она написана на тему стихотворения Пушкина «Туча» («Последняя туча рассеянной бури...»), и на недоуменный вопрос: «А где же листочки?» («И ветер, лаская листочки древес, // Тебя с успокоенных гонит небес») — возразил: «А вот вместо них камыш. Это не иллюстрация, а картина; а что она навеяна стихами Пушкина, так у больших поэтов — Пушкина, Лермонтова — многие ... учатся, только иногда лучше не навязывать зрителю ничего — пусть догадывается сам» [14].

Левитан любил и на занятиях с учениками в своей мастерской, и на прогулках читать стихи русских поэтов. Об этих чтениях до нас дошел ряд мемуарных свидетельств. Одно из них принадлежит М. П. Чеховой и связано с жизнью Левитана в Максимовке летом 1885 г.: «Иногда, в дни отдыха, мы часами просиживали с удочками где-нибудь в тени прибрежных кустов. Тишина, лепет листвы и журчанье бегущей по камням речки навевали какое-то элегическое настроение. Левитан клал свою удочку и начинал декламировать что-нибудь из Тютчева, Апухтина, Никитина или Алексея Толстого. Это были его любимые поэты, и он знал наизусть множество красивых их стихов...» [15].

Четыре названных поэта очень различны и по характеру их творчества, и по степени их таланта, но всех их объединяет любовь к природе. В воспоминаниях М. П. Чеховой особенно знаменательным представляется указание на то, что к любимым поэтам Левитана принадлежал Тютчев.

Тютчев и Левитан до сих пор не сопоставлялись ни в литературоведческих, ни в искусствоведческих работах. Между тем к подобному сопоставлению есть основания.

По удачному выражению Б. В. Асафьева, в лице Левитана русское искусство выдвинуло «поэта-философа природы». В русской лирике есть только один поэт, к которому применимо то же определение: это — Тютчев.

---

[13] Высказывание Левитана в записи Б. Н. Липкина.— В книге: И. И. **Левитан.** Письма. Документы. Воспоминания, стр. 213—214.

[14] Там же.

[15] Там же, стр. 158.

Философичность образов Левитана, их одухотворенность и обобщенность, сочетание в них объективного и субъективного, постоянное присутствие мысли о человеке — все это позволяет видеть в пейзаже Левитана художественное явление, по-своему близкое тютчевской лирике природы. Эту близость нужно, однако, понимать в том смысле, о каком говорил сам Левитан, считая, что его картина «Озеро» навеяна стихотворением Пушкина «Туча».

Остановлюсь лишь на одном примере. В картине Левитана «Над вечным покоем» (1894, ГТГ) с потрясающей драматической силой выражена мысль о мимолетности и ничтожности индивидуального человеческого бытия перед единственной вечной реальностью, какой является природа. Иными, но не меньшей силы образами эта же мысль была выражена Тютчевым в стихотворении «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871).

На первый взгляд, картина зрительно ничем не напоминает стихотворения. Скромный погост с деревянной церковкой на берегу широко разлившейся реки, редкие покосившиеся кресты на могилах и низкие быстро движущиеся облака — у Левитана; два-три кургана, а на них два-три «широко и смело» раскинувшихся дуба — у Тютчева. Но, глядя на картину Левитана, невольно вспоминаешь тютчевские строки:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих лишь грезою природы.

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Все, что осталось от человека, заключено на картине Левитана в этих серых от времени старых крестах. Одни из них уже подгнили и обрушились. Подгниют и обрушатся и остальные. Постепенно изгладятся и исчезнут с лица земли и маленькие, поросшие травой могильные холмики, на которых уже давно нет крестов и к которым никто не приходит. Только маленькая, открытая всем ветрам церковка останется до поры до времени сторожить это место упокоения, пока не обветшает и не разрушится сама. Природа предстает на картине и как «всепоглощающая и миротворная бездна», в которой исчезает человек, и как суровая сила, словно воплощающая в себе непрерывное начало жизни-борьбы. Грозным символом этой борьбы служат динамично переданные разнообразно-свинцовые облака с желто-розовыми закатными просветами.

То, что в красках и в слове философская мысль нашла адекватное по впечатляемости выражение, объясняется исключительной сосредоточенностью на ней художника и поэта.

«Вчера вечером,— пишет однажды Левитан из Крыма,— я взобрался на скалу и с вершины взглянул на море, и, знаете ли, что я запла-

кал и заплакал навзрыд. Вот где вечная красота и вот где человек чувствует свое полнейшее ничтожество» [16].

В другом письме Левитан обращается к теме вечности: «Вечность, грозная вечность, в которой потонули поколения и потонут еще... Какой ужас, какой страх! ... Задумывались ли вы над трагическим смыслом слова «века»? Ведь это один сплошной ужас, от которого, говоря словами Гамлета, «трещит череп» [17].

Трагическим ощущением неотвратимости времени проникнуты стихи и письма Тютчева. В стихотворении «Сижу задумчив и один...» (первая половина 30-х годов) он с чувством душевного содрогания пишет о том, что «канет в темное жерло// За годом год, за веком век».

Но место, которое занимают в творчестве Левитана картина «Над вечным покоем», а в творчестве Тютчева стихотворение «От жизни той, что бушевала здесь...», различно. Хотя Левитан и писал П. М. Третьякову, что в этой картине он сам «со всей своей психологией, со всем моим содержанием», на самом деле она «лишь замыкала собой большой творческий этап, за которым последовал новый, отмеченный циклом радостных, сверкающих полотен 1895 года — «Март», «Свежий ветер. Волга», «Золотая осень». Ее сменили в свою очередь новые поиски широкого, спокойного в своей тишине образа русской природы, отмеченные такими полотнами 1899—1900 гг., как «Сумерки. Стога», «Избы». Передача состояния природы достигает в них наибольшей непосредственности и красоты» [18]. Таким образом, картина «Над вечным покоем» не стала итоговой для Левитана, тогда как стихотворение Тютчева «От жизни той, что бушевала здесь...» хронологически явилось эпилогом его философской лирики.

Возможность сопоставления поэтических образов природы у Тютчева с живописными ее образами у Левитана имеет несомненное методологическое значение для понимания закономерностей развития русского реалистического пейзажа.

На страницах этой книги уже говорилось о том, что его своеобразной школой в первую половину века был пейзаж романтический, далеко не всегда чуждый конкретности и часто овеянный подлинным чувством природы. И то, что на вершинах русской реалистической пейзажной живописи как бы сочетались высшие достижения «поэзии действительности» с тем глубоким и проникновенным, что заключалось в романтической лирике природы, еще раз говорит о том, что реализм и романтизм не отделены друг от друга такой резкой гранью, как это иногда представляется.

---

[16] Цит. по книге: А. А. Ростиславов. И. И. Левитан. СПб., 1911, стр. 10—11.

[17] Письмо к Е. А. Корзинкиной, июль 1896 г.— В книге: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания, стр. 61.

[18] А. А. Федоров-Давыдов. Вступительная статья к книге: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания, стр. 5.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ПЕЙЗАЖЕ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

С. Т. Аксаков

А. Архангельский. Природа в произведениях С. Т. Аксакова. М., 1916.

Е. А. Баратынский

Андрей Белый. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы. — В кн. Андрей Белый. Поэзия слова. Пб., 1922, стр. 7—18.

А. И. Герцен

Е. В. Бершова. Роль пейзажа в произведениях Тургенева, Гончарова, Герцена. — «Уч. зап. Калининградского пединститута», 1960, вып. 7, ч. I, стр. 44—52.

С. С. Данилова. Идейно-композиционная роль пейзажа в «Былом и думах». (Тезисы доклада на II Научно-теоретической и методической конференции в МГПИ им. В. И. Ленина.) — В кн. «Проблемы изучения художественного произведения (методология, поэтика, методика)», ч. 1. М., 1968, стр. 118—120.

Н. В. Гоголь

В. Т. Адамс. Природоописания у Гоголя. — «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», 1962, вып. 119. «Труды по русской и славянской филологии», V, стр. 77—132.

Т. А. Грамзина. Пейзаж «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. — «Уч. зап. Волгоградского гос. пединститута им. А. С. Серафимовича», 1967, вып. 21 («Некоторые вопросы русской литературы»), стр. 151—167.

Н. Н. Страхов. Описание Днепра у Гоголя. — «Исторический вестник», 1902, № 2, стр. 581—582.

И. А. Гончаров

Е. В. Бершова. Роль пейзажа в произведениях Тургенева, Гончарова, Герцена. — «Уч. зап. Калининградского пединститута», 1960, вып. 7, стр. 44—52.

В. Гречишников. Пейзаж в романах Гончарова. — «Русский язык в советской школе», 1929, № 5, стр. 21—32.

Ф. М. Достоевский

Г. Геращенко. Пейзаж в романе Ф. М. Достоевского «Идиот».—Тезисы докладов и сообщений на итоговой научной конференции за 1963 год (Луганский пединститут им. Т. Г. Шевченко). Серия филологических наук. Луганск, 1964, ср. 45—49.

Ф. И. Евнин. «Живопись» Достоевского. — Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка, т. XVIII, вып. 2, 1959, стр. 131—148.

Л. Погожева. Мастерство колорита у Достоевского. — «Литературная учеба», 1939, № 4, стр. 51—61.

А. Л. Рубанович. Пейзаж в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».—Труды Иркутского ун-та, т. XVIII, вып. 1, 1958, стр. 91—105.

М. Ю. Лермонтов

В. Ф. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

Е. Соллертинский. Пейзаж в прозе Лермонтова.— В сб. «Творчество Лермонтова. 150 лет со дня рождения». М., «Наука», 1964, стр. 236—275.

Н. А. Некрасов

И. М. Колесницкая. Пейзаж в поэмах Н. А. Некрасова 1850-х годов. — «Вестник ЛГУ», 1959, № 20, стр. 98—109.

В. Т. Плахотишина. Пейзаж в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и его идейно-композиционная функция. — «Научные зап. Днепропетровского ун-та», 1959, т. XXI, стр. 43—59.

И. С. Никитин

М. К. Добрынин. Пейзаж в творчестве И. С. Никитина.—«Литература и марксизм», 1929, № 3, стр. 113—138.

А. С. Пушкин

Андрей Белый. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы. — В кн. Андрей Белый. Поэзия слова. Пб., 1922, стр. 7—18.

И. М. Дегтеревский. Пейзаж в «Евгении Онегине» Пушкина. — «Уч. зап. Московского гор. пединститута им. В. П. Потемкина», 1954, т. XLIII, вып. 4, стр. 163—190.

В. Ф. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

М. Е. Салтыков (Н. Щедрин)

К. Григорьян. Пейзаж в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. — «Русская литература», 1961, № 3, стр. 184—194.

О. Кудрявцева. Пейзаж у М. Е. Салтыкова.— «Литературная учеба», 1940, август — сентябрь, стр. 90—102.

Е. Н. Рыбакова. Портрет, жанр, пейзаж в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.— «Уч. зап. Орехово-Зуевского пединститута», т. XXI, Кафедра русской и зарубежной литературы, вып. 4, 1964, стр. 21—32.

Л. Н. Толстой

П. Я. Гриб. Пейзаж в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».— «Уч. зап. Енисейского гос. пединститута», вып. 4, Кафедра литературы, 1960, стр. 39—72.

Л. Я. Круглик. О пейзаже трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность».— Вопросы творчества Л. Н. Толстого. Тезисы докладов научной конференции Северо-Кавказского зонального объединения. Кафедра литературы и русского языка. Ростов-на-Дону, 1960, стр. 15—18.

Т. Ф. Курдюмова. Некоторые наблюдения над пейзажем в романе «Война и мир».— «Литература в школе», 1961, № 2, стр. 62—64.

Г. Б. Курляндская. Пейзаж Тургенева и Толстого. Сравнительная идейно-художественная характеристика.— «Тургеневский сборник», № 3, Тула, 1967, стр. 83—99.

И. А. Потапов. Из наблюдений над пейзажем в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».— «Уч. зап. Волгоградского гос. пединститута им. А. С. Серафимовича», вып. 15 («Вопросы русской литературы XIX и XX вв.»), 1961, стр. 161—170.

Е. Е. Соллертинский. Пейзаж в «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстого.— «Л. Н. Толстой. Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 50-летию со дня смерти писателя». Кустанай, 1961, стр. 43—70.

Н. М. Фортунатов. Пейзаж в романах Толстого и Тургенева. Эстетические функции и художественная структура. — В кн. «Л. Н. Толстой. Статьи и материалы», вып. VI. Горький, 1966, стр. 25—56.

И. С. Тургенев

К. Арсеньев. Природа в произведениях Тургенева. — В кн. «Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева», вып. 1. Сост. В. Зелинский. Изд. 5. М., 1906, стр. 127—137.

Анна Багрий. Изображение природы в произведениях И. С. Тургенева.—«Русский филологический вестник», 1916, № 1—2, стр. 267—287.

Е. В. Бершова. Роль пейзажа в произведениях Тургенева, Гончарова, Герцена. — «Уч. зап. Калининградского пединститута», 1960, вып. 7, стр. 44—52.

А Вознесенский. Новая книга о Тургеневе (*H. F. Salonen.* Die Landschaft bei I. S. Turgenev. Helsingfors, 1915).— «Филологические записки», 1916, вып. VI, стр. 645—681.

Е. М. Ефимова. Пейзаж в «Записках охотника» И. С. Тургенева. — В сб. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Орел, 1955, стр. 247—280.

Г. Б. Курляндская. Пейзаж Тургенева и Толстого. Сравнительная идейно-художественная характеристика.— «Тургеневский сборник», № 3, Тула, 1967, стр. 83—99.

А. Н. Мензорова. О роли пейзажа в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо».—«Труды VI научной конференции Новосибирского пединститута», 1957, т. I, № 5, стр. 275—296.

Л. Н. Назарова. О пейзаже в «Записках охотника» И. С. Тургенева и в крестьянских рассказах И. А. Бунина конца 1890-х годов — начала 1910-х годов.— В сб. «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., «Наука», 1971, стр. 253—262.

Н. М. Фортунатов. Пейзаж в романах Толстого и Тургенева. Эстетические функции и художественная структура.— В кн. «Л. Н. Толстой. Статьи и материалы», вып. VI. Горький, 1966, стр. 37—56.

К. Г. Чмшкян. Пейзаж в «Записках охотника» И. С. Тургенева. — «Научные труды Ереванского ун-та», 1958, т. LXVI, вып. 6, ч. 1, стр. 217—234.

С. В. Шувалов. Природа в творчестве Тургенева. — В сб. «Творчество Тургенева». М., «Задруга», 1920, стр. 115—139.

Ф. И. Тютчев

Андрей Белый. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы. — В кн. Андрей Белый. Поэзия слова. Пб., 1922, стр. 7—18.

В. Н. Касаткина. Музыка и живопись в стихах Тютчева. — В сб. «Мастерство русских классиков». М., 1969, стр. 219—246.

И. В. Петрова. Пейзаж в поэзии позднего Тютчева (50—60 гг.).— В сб. «Вопросы истории и теории литературы», вып. VI. Челябинск, 1970, стр. 17—32.

В. Ф. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

А. А. Фет

А. Круковский. Лирика природы и лирика чувства (К характеристике поэзии Фета). — «Русский филологический вестник», 1911, т. XVI, № 3—4, стр. 37—55.

А. П. Чехов

Ю. В. Бабичева. Пейзаж в новеллах и повестях А. П. Чехова.— В сб. «Вопросы русской и зарубежной литературы», т. 2. Куйбышев, 1966, стр. 183—199.

Б. Яголим. Природа в творчестве Чехова. — «Лит. учеба», 1940, № 1, стр. 31—40.

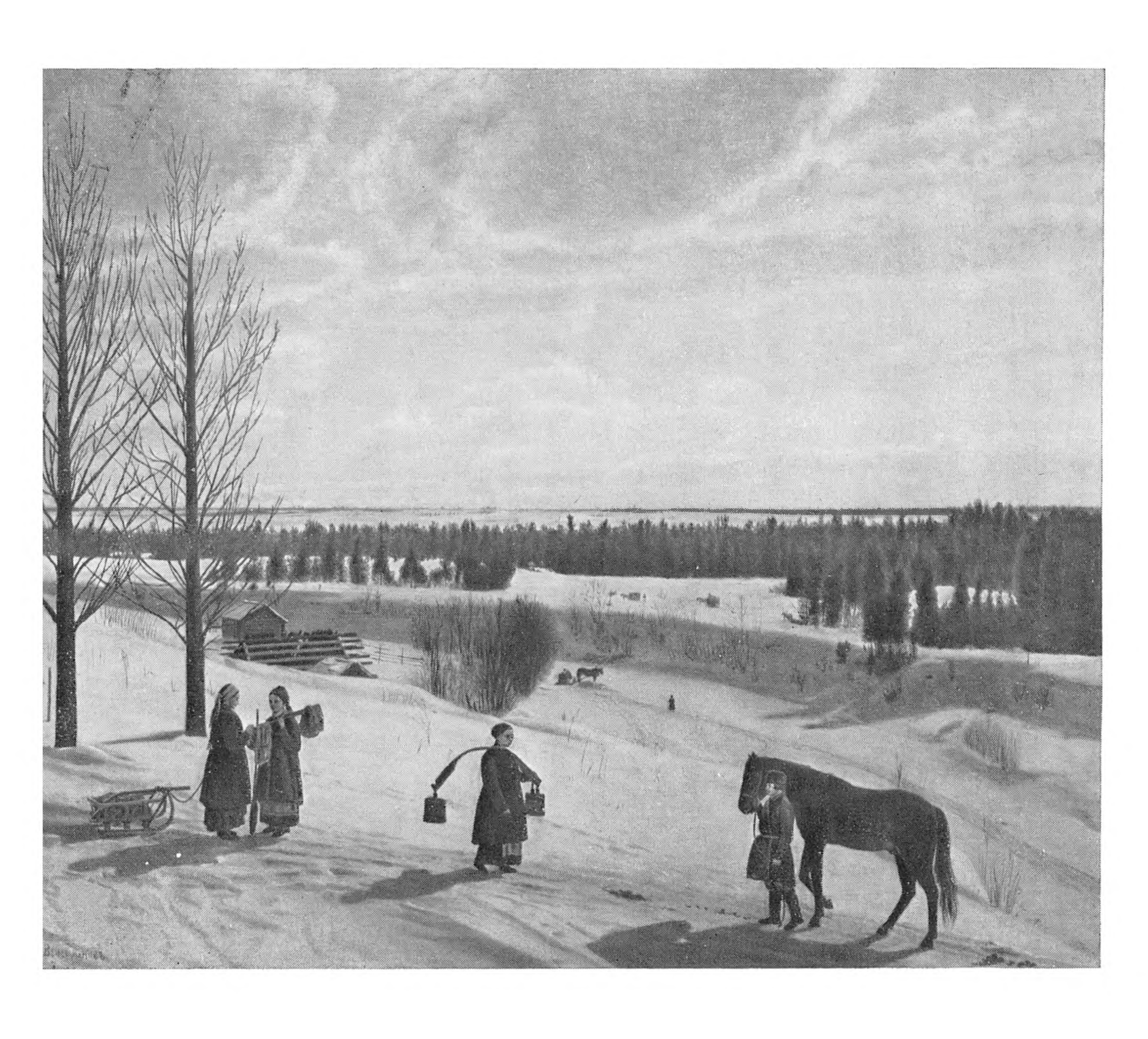
К. К. Арсеньев. Пейзаж в современном русском романе.— В кн. *К. К. Арсеньев.* Критические этюды по русской литературе, т. II. Пб., 1888, стр. 314—335.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ИЛЛЮСТРАЦИИ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ *

Условные сокращения:
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.
ГМИИ — Государственный Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.
ГРМ — Государственный Русский музей.



1

Н. С. Крылов. Зима. 1827. ГРМ



2

А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. 1820-е годы. ГТГ



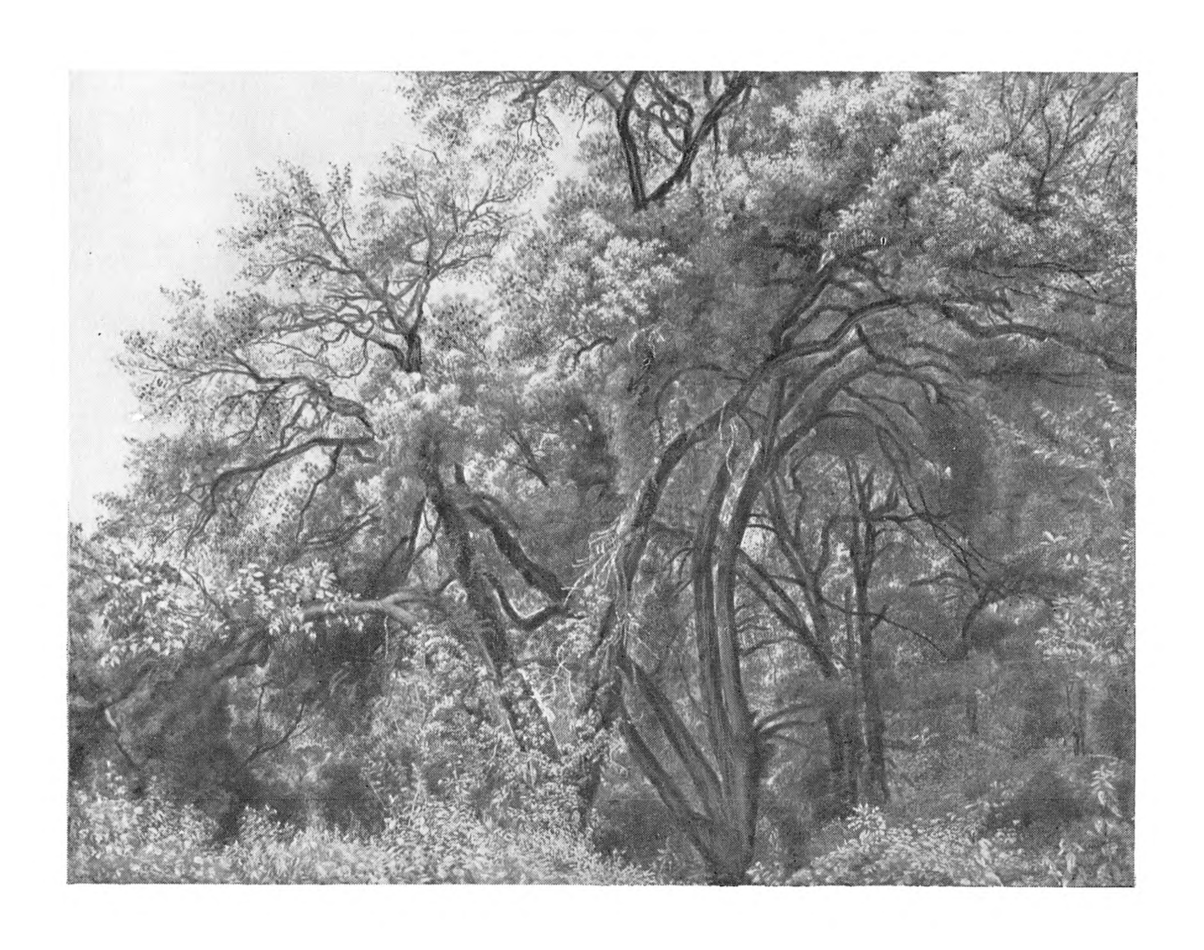
3

Г. В. Сорока. Рыбаки. Вид на озеро Молдино. 1840-е годы. ГРМ



4

М. И. Лебедев. Вид окрестностей Альбано близ Рима. 1836. ГТГ



5

А. А. Иванов. Дерево в парке Киджи. 1843. ГТГ



6

А. А. Иванов. Ветка. Конец 1840-х годов. ГТГ



7

В. Г. Перов. Проводы покойника. 1865. ГТГ



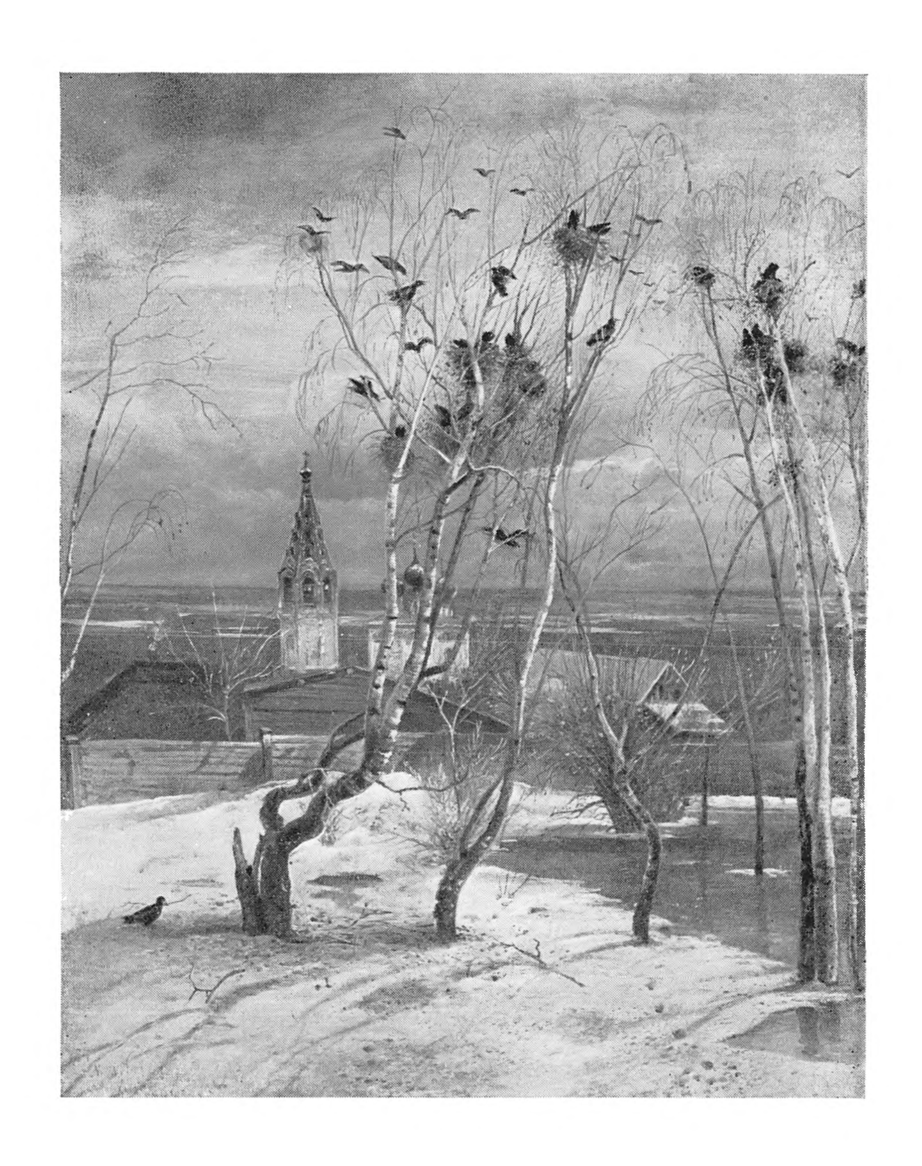
8

В. Г. Перов. Последний кабак у заставы. 1868 ГТГ



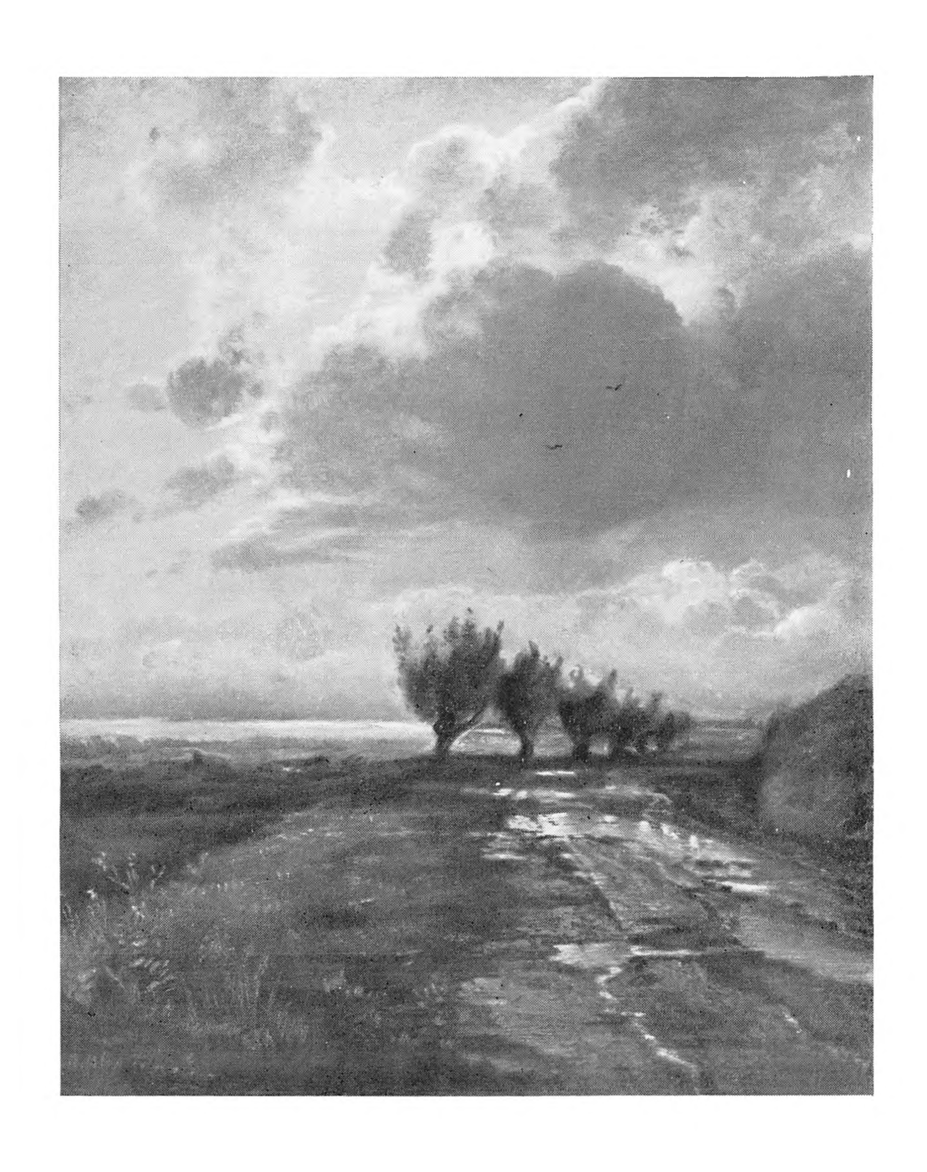
9

А. К. Саврасов. Пейзаж с рыбаком. 1859.
Гос. музей латышского и русского искусства в Риге



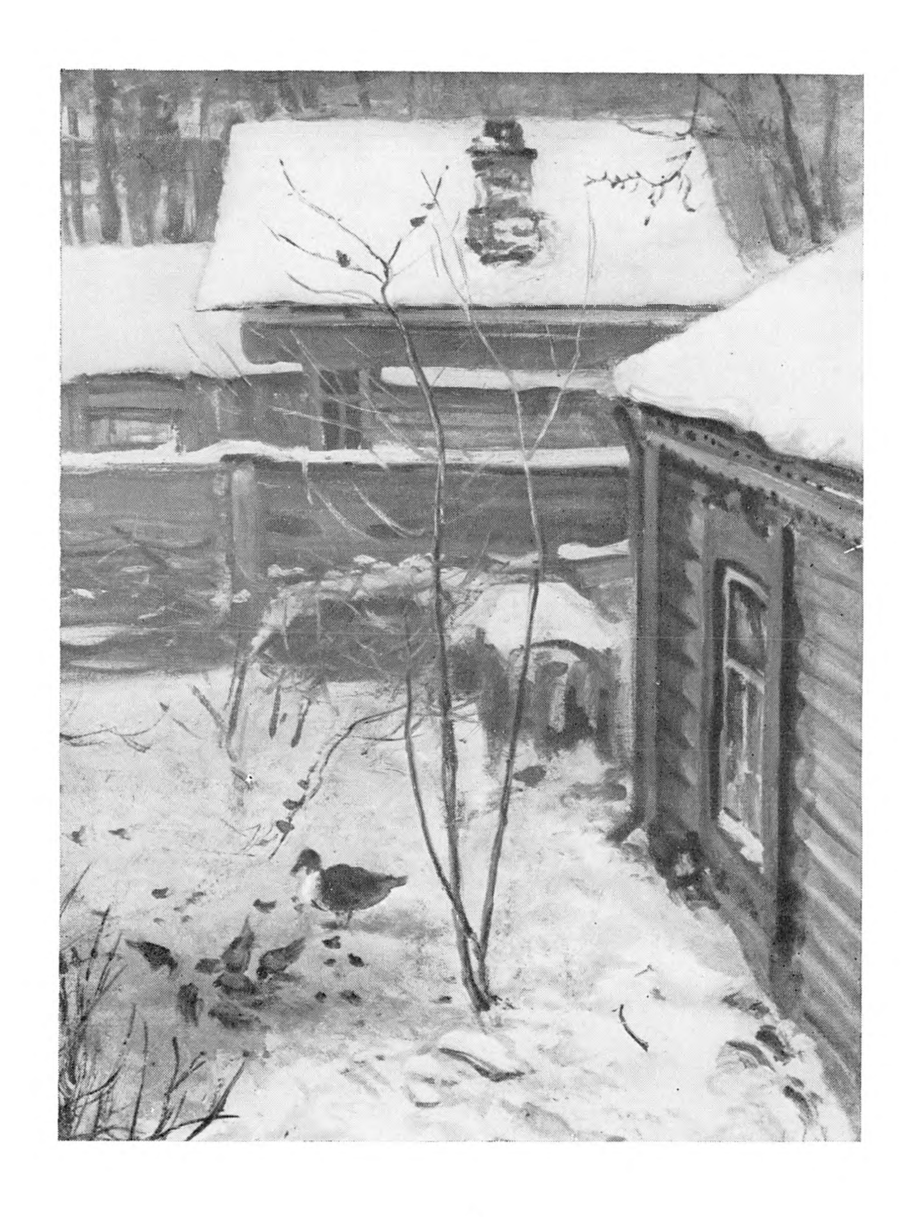
10

А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. ГТГ



11

А. К. Саврасов. Проселок. 1873. ГТГ



12

А. К. Саврасов. Дворик. Зима. 1870-е годы. ГТГ



13

Ф. А. Васильев. Оттепель. 1871. ГТГ



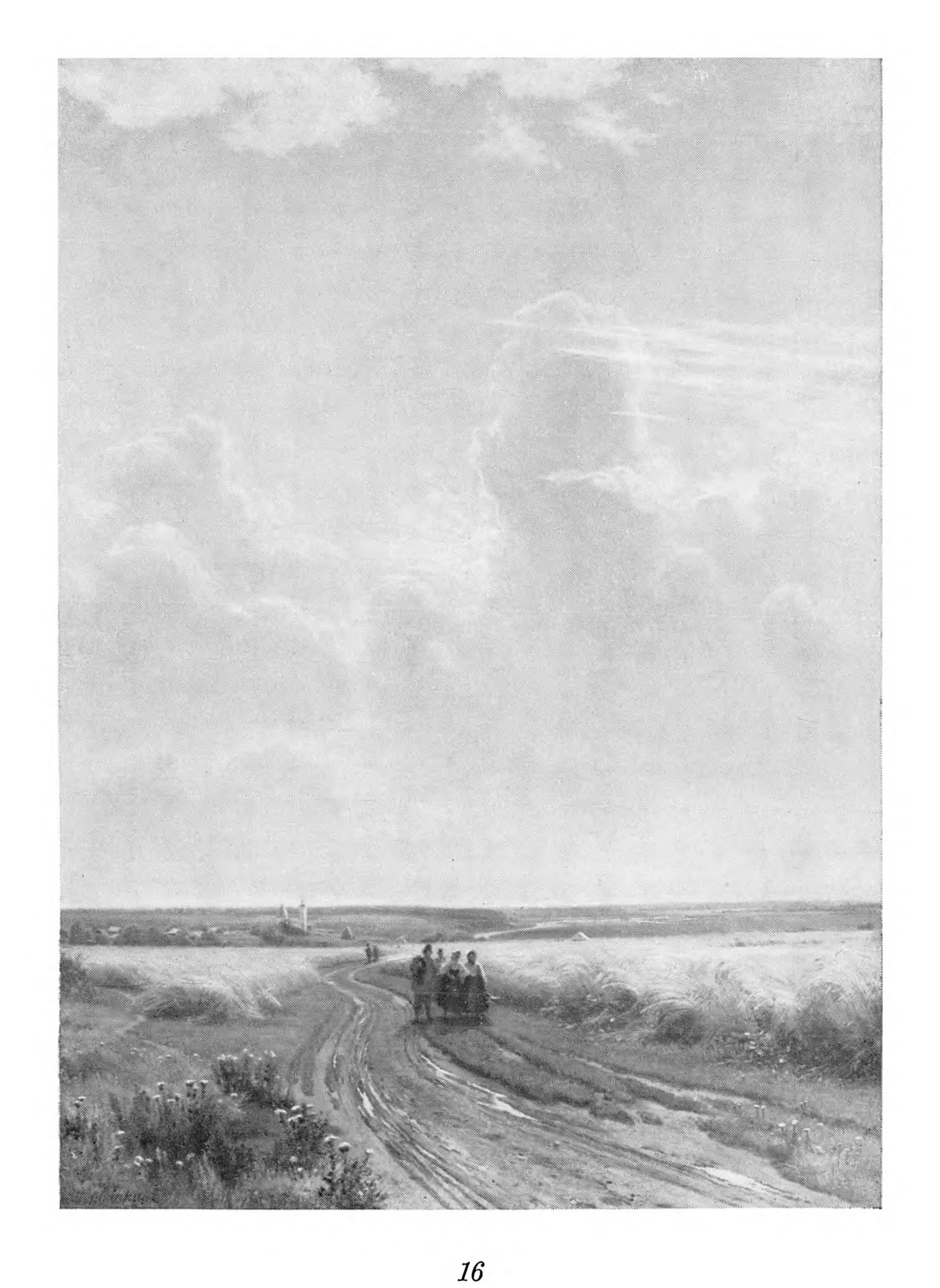
14

Ф. А. Васильев. Мокрый луг. 1872. ГТГ



15

Ф. А. Васильев. Перед дождем. ГТГ



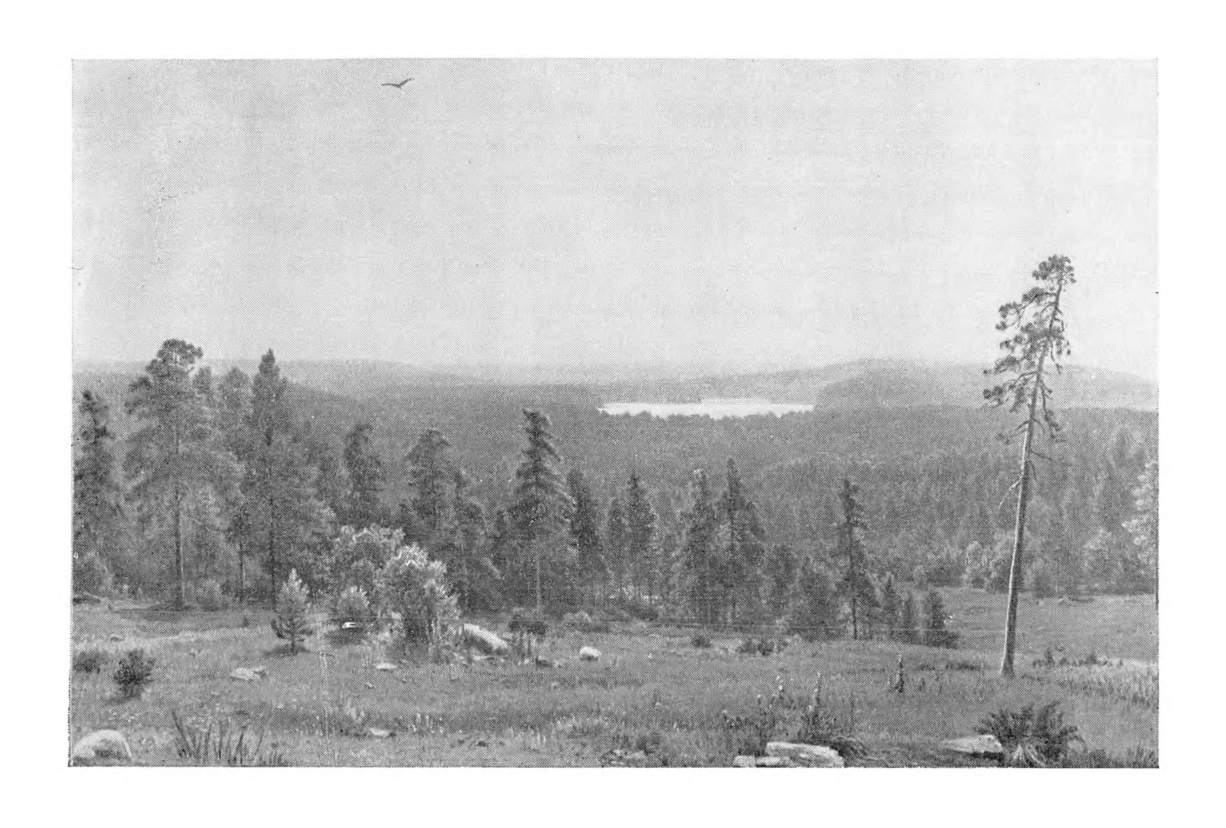
16

И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1868. ГТГ



17

И. И. Шишкин. «Среди долины ровныя». 1883.
Киевский гос. музей русского искусства



18

И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884. ГТГ



19

И. И. Шишкин. «Разливы рек, подобные морям». Рисунок. 1890. Киевский гос. музей русского искусства



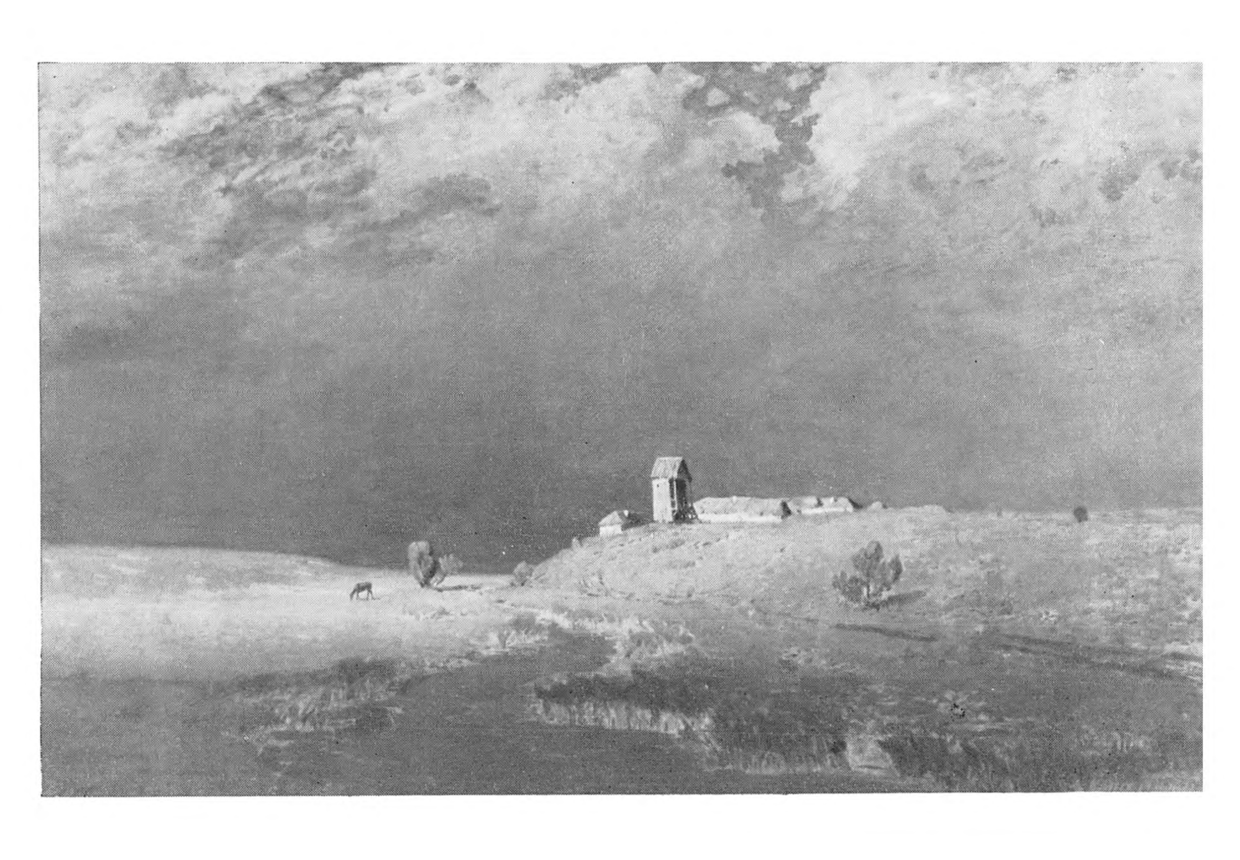
20

И. И. Шишкин. Сломанная береза. Рисунок. ГТГ



21

И. И. Шишкин. Папоротники. Офорт.



22

А. И. Куинджи. После грозы. 1879. ГТГ



23

А. И. Куинджи. Днепр утром. 1881. Деталь. ГТГ



24

В. Д. Поленов. Бабушкин сад. 1878. ГТГ



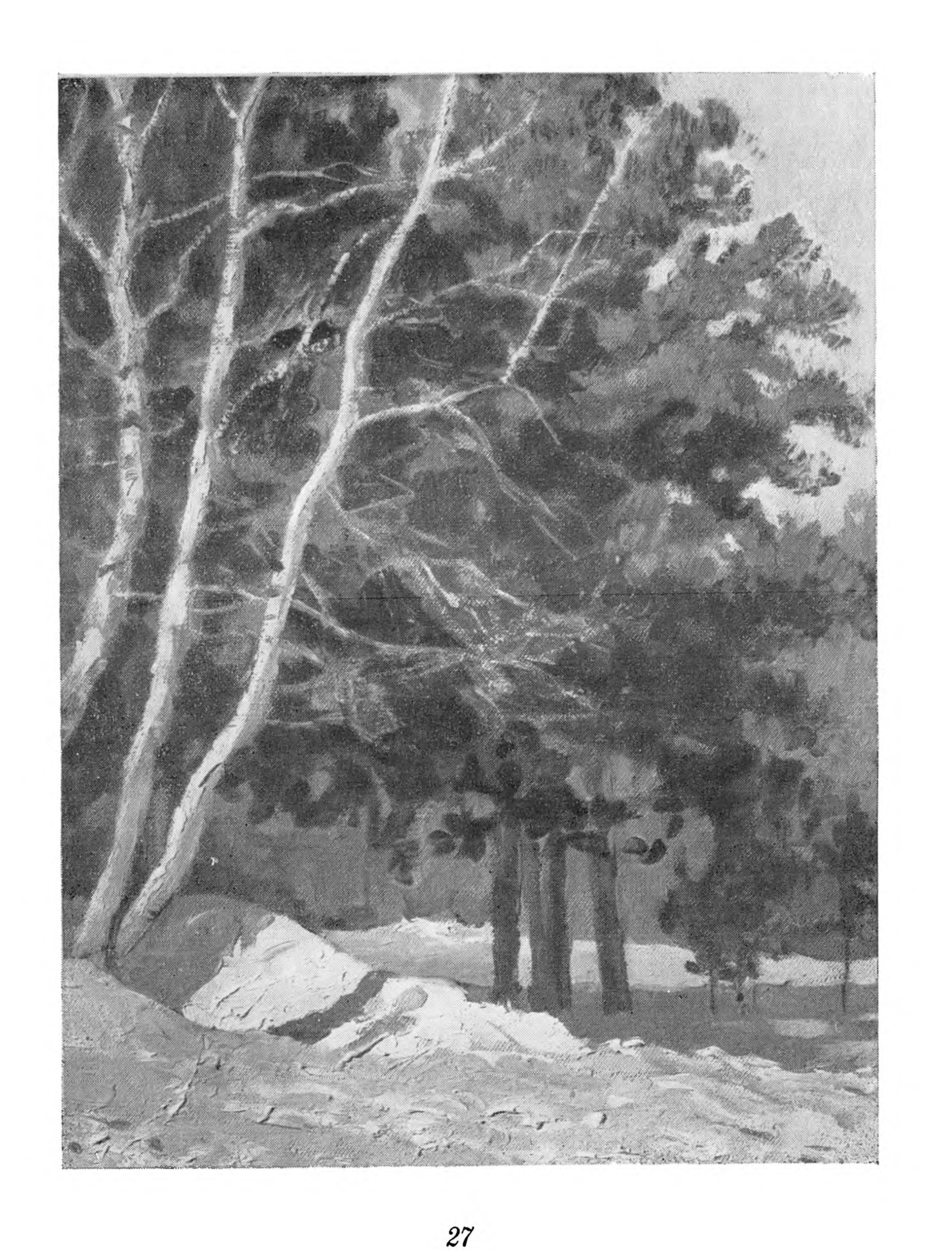
25

В. Д. Поленов. Заросший пруд. 1879. ГТГ



26

И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894. ГТГ



27

И. И. Левитан. Март. 1895. Деталь. ГТГ



28

Т. Руссо. Пейзаж с пахарем. Государственный Эрмитаж



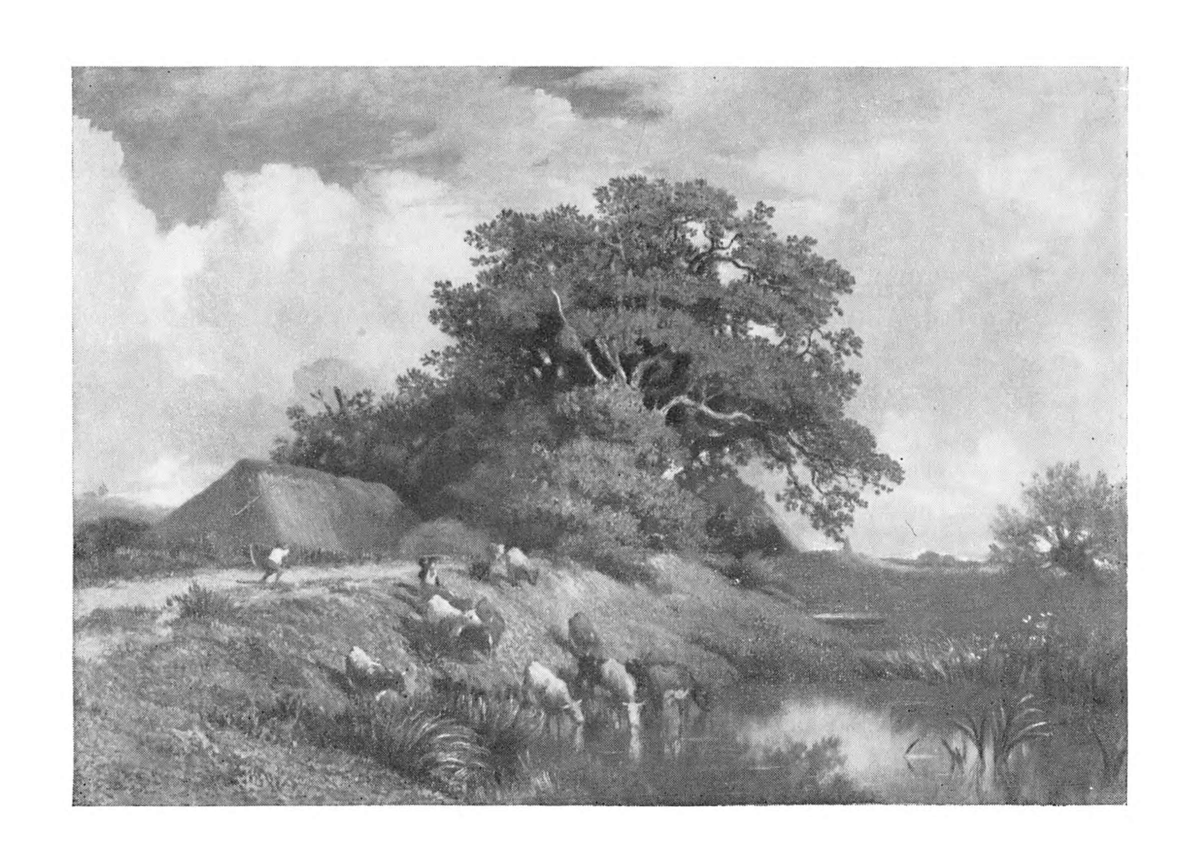
29

К. Коро. Порыв ветра. 1864. ГМИИ



30

Н. В. Диаз де ла Пенья. Приближение грозы. 1871. ГМИИ



31

Ж. Дюпре. Большой дуб. 1844—1855. Лувр

СОДЕРЖАНИЕ

Кирилл Васильевич Пигарев

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Очерки о русском национальном пейзаже
середины XIX века

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы имени А. М. Горького

Редакторы *Г. Э. Великовская*, *Г. Г. Гусева*. Художник *В. Н. Тикунов*
Художественный редактор *С. А. Литвак*. Технический редактор *П. С. Кашина*

Сдано в набор 22/XII-1971 г. Подписано к печати 6/IV-1972 г.
Формат 70×90[1]/16. Бумага № 1. Усл. печ. л. 11,4. Уч.-изд. л. 9,8
Тираж 10 000. Тип. зак. 3198. А-05867. Цена 1 р. 03 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

1 р. 03 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»